

SINTEZE, PERSPECTIVE, OPINII

Alex. Odobescu Viitorul artelor în România
A. D. Xenopol Cultura națională
Barbu Delavrancea Salonul Ateneului
Tudor Arghezi Cuvinte de pictură
N. Tonitza Artă și evoluție
Al. Busuioceanu Andreescu Lucian Blaga
Sculptura nouă
Tudor Vianu Reverie în expoziția
lui Luchian Cezar Bolliac Poezia
Constantin Mille Artă și socialismul
George Oprescu Spre un nou umanism
Nicolae Iorga Ce este un Muzeu de artă

SINTEZE, PERSPECTIVE, OPINII

DIN GÎNDIREA ROMÂNEASCĂ DESPRE ARTĂ

Antologie și cuvînt înainte de
AMELIA PAVEL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI
1980

CUVÎNT ÎNAINTE

Odată cu înmulțirea numărului de enciclopedii, lexicoane, dicționare din toate domeniile științei și vieții practice, a început în ultima vreme să se înmulțească și numărul antologiilor din diferite domenii ale creației beletristice și filosofice. Fenomenul este firesc ; el nu se leagă doar de greutatea cuprinderii în întregime a tuturor sau chiar numai a principalelor creații de acest fel, ci se ivește și din nevoia unor orientări, a unor reevaluări pe grupe de probleme, ca și a unor examene comparative purtătoare de sugestii ușor sesizabile. Faptul că, indiferent de grupul de probleme în fața căruia ne-am opri, există o pluralitate de sinteze posibile, fiecare din ele concludente pe o anumită arie și utile în primul rînd prin acest aspect al delimitării, a trezit interesul mai curînd pentru antologiile „de caracter” decît pentru cele de tip „statistic”. Cu cît domeniul la care se referă antologia este mai conturat, mai particular, cu atît încercarea de a se obține o selecție expresivă pentru o idee și reprezentativă — dar nu protocolar — pentru dialectica și trăsăturile unui complex de probleme, va fi mai fertilă în asociații de idei. În acest sens, antologiile și în special cele consacrate artelor plastice, ar putea fi comparate cu o expoziție. Nimeni nu mai crede astăzi — în condițiile existenței atîtor căutări și experiențe — în coeficientul de coerență, și deci în șansa de durabilitate, a expoziției „de tip salon”, adică a acelor ansambluri-

bilanț la care se participă statistic și care în afara actului de prezență pronunțat pe această cale, nu pot aduce o mare contribuție la elucidarea sensurilor unui demers creator pe o perioadă dată. În schimb, câștigă tot mai mult în autoritate expozițiile care, pornind de la o ipoteză de lucru, conturează selecția operelor în jurul unei idei ori a unui centru de iradiere conceptuală, ori a unei surse de reîmprospătare a valorilor tradiționale etc. și în acest fel reușesc, extrapolând o opțiune — chiar dacă poate parțial subiectivă — să prindă firul unei ordini, al unei logici ascunse.

Propunerea antologică de față pleacă de la o astfel de incursiune, metodologică în intenția ei, cu scopul de a culege dintr-un număr de rezultate teoretice ale experienței trăite a artei, câteva elemente de permanență în gândirea artistică românească pe de o parte, și pe de altă parte, câteva din conceptele „active” care au decis mersul, destinele acestei gândiri și reflectarea ei în practica artei. Firele selecției nu au fost dinainte stabilite, și nici inventarul unor concepte ipotetice. Dimpotrivă, numai din lectura textelor teoretice, neîncetat confruntată cu faptele și problemele creației, s-au putut desprinde, prin frecvența lor, prin formularea terminologică, prin intensa corespondență cu viața artistică, prin logica devenirii lor, fenomenele de creștere și maturizare a unor probleme teoretice al căror ansamblu poate constitui o unitate în interiorul culturii românești din secolele XIX și XX până la, aproximativ, jumătatea acestuia.

Antologia și-a fixat — cu un mic preludiu mai timpuriu — ca moment de reper inițial, perioada Unirii, atunci când ecourile artistice ale gândirii iluministe și ale idealurilor pașoptiste se încrucișează cu apariția unor noi preocupări teoretice, nuanțat atente la valoarea artistică propriu-zisă, și la resursele conceptuale ale experienței senzorial-afective.

Apare întrebarea dacă aceste rezultate teoretice, pe care le-am înregistrat adesea ca mărturii patetice, sau fierbinte polemice, în scrierile artiștilor, scriitorilor, ale criticilor, ale unor filosofi, istorici ori esteticieni care au trăit direct experiența artei, fie chiar prin creație, fie

prin analiza ei pe viu, sînt altceva decît „estetică“, în înţelesul acreditat şi tradiţional al cuvîntului. Răspunsul la întrebarea aceasta este tocmai punctul asupra căruia s-au oprit cercetările noastre, prin localizarea lor în perioada cronologică dată. Într-adevăr, dacă avem în vedere faptul — subliniat şi de Tatarkiewicz în Introducerea sa la Istoria esteticii — că „estetica“, deşi nu de tip normativ, în orice caz cu sugestii normative, este prezentă în multe alte domenii ale speculaţiei teoretice, şi în orice caz implicată în creaţie, atunci trebuie neapărat subliniată şi istoricitatea acestui fapt, adică adevărul că el nu operează la fel în toate epocile. Aria şi felul lui de afirmare depind de gradul de constituire autonomă a esteticii. Atîta vreme cît această autonomizare nu şi-a găsit un cadru teoretic bine determinat, starea difuză a întregii problematice a fost foarte accentuată; din momentul însă în care sisteme de gîndire estetică au început să apară ca atare, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, experienţa teoretizată a artelor, deci teoria artei (şi s-ar putea spune a artei plastice în special) a început la rîndul ei să-şi contureze mai precis un profil şi un loc, la răscrucea dintre estetică şi critică, dintre estetică şi istoria culturii, dintre estetică şi meditaţia despre artă. În aceste puncte de întîlnire, teoria artei, începînd din secolul al XIX-lea, şi mai ales din a doua lui jumătate, îşi făureşte propriile-i instrumente de lucru. Ele nu sînt însă pe o treaptă de generalizare care să abandoneze experienţa senzorială, ci o menţin vie, în toată autoritatea ei, fiind instrumente de lucru ale artei însăşi şi nu ale filosofiei. Instrumente legate în egală măsură de teorie şi de acţiune, cu vocaţia de a deveni simboluri — în sensul în care Ernst Cassirer egala conceptul artistic cu simbolul acţiunii unificatoare între materie şi spirit — ele se impun drept capitole ale unor „programe“ şi îşi pierd tot mai mult caracterul spontan al teoretizărilor implicite din gîndirea artistică mai veche. În acelaşi timp, se îndepărtează şi de numeroasele sisteme, reguli, prescrieri, elaborări teoretice normative, construite de filosofi şi de artişti din cele mai vechi timpuri şi de pe toate meridianele lumii. Astfel, teoria artei,

în înțelesul critic pe care i-l dăm astăzi, este într-un anume sens, o emanație spirituală a experienței artistice moderne ; o întoarcere, uneori dramatică, a artei asupra propriei ei ființe. Dacă gândirea artistică mai veche era stăpînită de obsesia eternității și a valabilității absolute a regulilor prescrise ori întrevăzute, nu ne poate scăpa, din activitatea teoretică a artiștilor și criticilor moderni, conștiința, dureroasă de cele mai multe ori, a temporalității conceptelor pe care le manevrează, a fragilității lor, împinsă uneori pînă la o conștiință a paradoxului. Această conștiință se dezvoltă în etape, de la romantism încoace, și în etape mai rapide, de la finele secolului al XIX-lea. Ascuțirea unei conștiințe a relativității valorilor artistice și teoretice este în același timp însoțită de o aspirație nostalgică spre recîștigarea încrederii în durabilitatea conceptelor. Tocmai această însoțire imprimă efortului modern către teorie sunetul intens și puternic pe care-l are, în zilele noastre, încercarea de a realiza unitatea dintre gândirea și acțiunea creatoare. Întreaga desfășurare a gândirii critice în România, în epoca cuprinsă în antologie, confirmă în domeniul literar, ca și în cel artistic, această dialectică.

În frecvența, amplitudinea și tensiunea raporturilor care au loc atunci cînd se constituie și acționează unele concepte de bază ale artei moderne — cum ar fi de pildă conceptul de „natură“, de „energie“, de „rol social al artei“, de „idee și ideal“ — stă posibilitatea de a le identifica apartenența la un univers cultural național bine definit. De pildă, întreaga problematică a izvoarelor, a tradiției, așa cum numai arta modernă, de la romantism încoace, și-a pus-o, cu o amploare și o varietate care au făcut din această preocupare una din cele mai serioase și acute ale experienței moderne de viață culturală, se leagă de natura raporturilor dintre conștiința relativității valorilor și căutarea unui punct de sprijin, a unor temelii capabile să fundamenteze, să explice instabilitățile istoriei și să le depășească.

Alegerea textelor a avut în vedere accentele pe care le-au luat în cultura artistică românească modernă cîteva

probleme și concepte, frecvența și continuitatea lor, implicarea în ansamblul gândirii și fenomenelor culturale europene.

Aceste probleme au fost grupate în cinci capitole : Artă și natură, Artă și societate, Tradiția — legătură cu trecutul, Curente artistice și Tehnică teoretizată. În mod firesc, delimitarea problematicii în cadrul fiecărui capitol nu este absolută, ci numai dominantă, dar ușurează scoaterea în evidență a acelor concepte active care, într-o problemă sau alta, i-au imprimat gândirii și practicii artistice românești originalitatea și i-au favorizat o evoluție de perspectivă. Diviziunea privește deci pe de o parte problemele generale, foarte semnificative atunci când rezultă din practica unui artist pentru care integrarea în mediul spiritual național devine aspirație spre desăvârșire, iar pe de altă, privește probleme ale limbajului și tehnicilor artistice, domeniu în care se desfășoară procesele cele mai intime ale vieții în comun dintre actul creator și idee. De aceea au fost incluse preferențial mărturii și documente ca cele care, la finele secolului al XIX-lea, pregăteau practic și fundamentau teoretic sau susțineau polemic mișcarea secesionistă a independenților și a diferitelor acțiuni derivate din ea ; dar nu au fost incluse o serie de texte critice datînd din ultimul pătrar de veac XIX, care sînt localizate fără salturi deosebite de generalizare, în stricta sferă a specialității și fără un subtext cultural mai general. Concludente apar, datînd din aceeași perioadă, opinii ca de exemplu ale lui Alex. Djuvara în discutarea conceptului de „natură“, cele — ceva mai timpurii — ale lui Bolliac în dezvoltarea conceptului de „idee poetică“ sau ale premaiorescianului Radu Ionescu în formularea privind raporturile dintre artă și universul real.

Un loc important a fost acordat textelor care ating, direct sau indirect, o problemă viu menținută în atenție în cursul întregului proces de dezvoltare a artei moderne românești : problema integrării experiențelor artistice în mediul spiritual național, înțeles ca un ansamblu de experiențe însuflețitoare ale trecutului, capabile să acțio-

neze asupra prezentului. Asupra acestui punct atenția artiștilor, scriitorilor, criticilor, indiferent de orientarea lor filosofică, politică ori estetică, se oprește cu o grijă și insistență deosebite. Forma de exprimare a acestui interes ia aspecte diferite de-a lungul timpului, totuși diferențele rămân reduse, iar apropierea izbitoră. Pretutindeni, ecourile iluminismului latinist sau marcat de spiritul Curierului românesc, al Albinei românești ori al Daciei literare, al gândirii pașoptiste, în coloratura ei romantică, se fac simțite în sinteze care oferă prin ele însele înfățișări caracteristice teoriei românești de artă. Chiar și felul în care problemele tradiției pătrund ca o prezență stăruitoare și în alte preocupări : în cea a raportului dintre artă și realitate, ca expresie a unui ideal de viață ; în cea a misiunii artistului în societate, și de aici, a imaginii artistului despre sine însuși, în cea a artei ca terapeutică spirituală, se leagă de aceste ecouri și de sintezele rezultate din contopirea lor creatoare. De la reprezentanții direcți ai moștenirii iluministe — între ei Bolliac, Berindei, Odobescu — la Lucian Blaga, și de la socialiștii finelui de veac — Constantin Mille — la artiști cu multiplă experiență culturală, socială, umană : Cecilia Cuțescu-Storck, Tonitza, Șirato ; de la esteticieni academici de factura lui Mihail Dragomirescu, la critici care au trăit boema răscrucii de veac, dar și luptele sociale — Th. Cornel —, toți au avut ceva de spus despre integrarea artei în sistemul de valori active — sinteză între cultul pentru trecut, conștiința critică a prezentului și speranța în viitor, proprie spiritualității românești. O constantă va putea fi urmărită nu numai în esența mai profundă a atitudinilor, ci chiar și în terminologia de bază, în cuvintele focar, decisive pentru dialectica raporturilor artă-realitate în universul valorilor specifice condițiilor istorice naționale. Un interes deosebit merită acele texte care au o notă polemică sau au măcar un subtext polemic, din sfera respectivelor probleme și care atestă, pe lângă ecoul pamfletului iluminist cu derivațiile sale, rolul important jucat la noi în istoria artelor de gândirea și formularea jurnalistică. Rolul formulării

jurnalistice, ca și cel al elocinței orale în cultura românească, a fost de mult observat și relevat de Rădulescu-Motru, care îi atribuie importante resurse educative. Acesta este și motivul pentru care a fost socotită necesară includerea unor contribuții provenite din domeniul experienței predominant ziaristice : de exemplu cele ale lui C. Mille și N. Vaschide, sau, chiar și printre contribuțiile unor teoreticieni de formație academică, prezentarea unor texte inițial publicate în periodice de largă circulație, purtând deci însemnul unei stringente și expresive legături cu actualitatea momentului istoric.

A fost de asemeni acordat un loc destul de cuprinzător mărturiilor referitoare la curențele artistice. Deși ele nu au avut în creația românească un rol atât de subliniat ca în arta altor țări europene, conceptele de bază ale acestor curențe au cuprins totuși, pe plan teoretic, mari arii de discuție. Faptul este lesne explicabil : curențele artistice, așa cum s-au afirmat la începutul secolului, au acoperit un teritoriu-limită, la punctul de întâlnire dintre acțiunea creatoare cu energiile ei propulsive, și propriul destin teoretic al acestei acțiuni, la rîndul lui transformabil în istorie încarnată concret. Nevoia de a lămuri o poziție, sau măcar de a o pune în discuție în raport cu vastitatea unor teritorii pline de neprevăzut și a căror însemnătate a fost intuită cu perspicacitate de gîndirea artistică românească, i-a făcut pe mulți artiști și teoreticieni români să acorde comentariilor privind curențele, un loc și o pasiune mai mare decît realitatea istorică a locului acestor curențe în desfășurarea creației românești propriu-zise. Un anume decalaj între formularea unor concepte și faptele creației poate fi urmărit ca o constantă a istoriei artei românești și are o semnificație de care trebuie să ținem seama în înțelegerea fenomenului artistic românesc pe ansamblul lui. Într-adevăr, decalarea cronologică, și chiar de asimilare sau interpretare, a unor idei, nu provine dintr-o decalare a informațiilor : tocmai dezbaterele teoretice românești, indiferent de poziția de pe care au fost pornite, fie ele maioreștiene, gheriste ori semănătoriste — o arată. Concomitența lor — sub aspectul bagajului de informații —

cu momentul de actualitate al unui curent european sau altul este evidentă. În schimb, în legătură cu procesul de asimilare, de racordare sau de invenție paralelă din arta românească, spiritul polemic în care acționează aceleași debateri românești dovedesc realitatea unui decalaj care nu înseamnă întârziere, ci evoluție, ritmuri proprii, evoluind în cursul unei maturizări organice, pe măsura firii, a tradițiilor și aspirațiilor acestei arte și a sensibilității artistice proprii.

Creație în primul rînd determinată de personalități, și mai puțin de curenți ori mișcări, arta modernă românească, prin dialectica specifică a unei mari supleți și promptitudini a curiozității intelectuale și a gândirii, unită cu o la fel de mare cumpănire a actului practic, exprimă un mod de a fi în cultura secolului XX, mod ridicat pe culmile lui de Brâncuși. De aceea apar interesante pentru cercetător atît intervențiile care se apropie de înțelegerea actuală a mișcărilor artistice de la începutul veacului — intervenții ca cele ale lui Marin Simionescu Rîmniceanu, Theodor Cornel, Cecilia Cuțescu-Storck etc. în ceea ce privește perioada dinaintea și din jurul primului război mondial sau ale lui Lucian Blaga, O. W. Cisek, Corneliu Michăilescu, Tudor Vianu etc., pentru începutul perioadei interbelice — cît și punctele de vedere argumentat reticente față de aceste mișcări, ivite dintr-o experiență bazată predominant pe cuprinderea artei românești, ca de pildă ale lui Mihail Dragomirescu și Tudor Arghezi.

În general, opiniile grupate în jurul curenților artistice examinează lucrurile din optica conceptelor pereche „modernitate-tradiție”. Evoluția acestei optici este deosebit de semnificativă în istoria ideilor la noi. La mijlocul secolului al XIX-lea interpretările romantice descinzînd din iluminism — cele pașoptiste ca și cele ale momentului imediat următor Unirii — vedeau în tradiția culturală națională în primul rînd un izvor de educație patriotică, civică și morală, iar în modernitate, un mijloc de adaptare la nevoile actualității politico-sociale, în care lumea altor valori spirituale era adînc împlîntată, totul înțeles din perspectiva aspirațiilor către unitate, inde-

pendență și progres social. Tot la mijlocul secolului al XIX-lea, cînd în întreaga lume a început să se aprindă flacăra unor cercetări în măsură de a ilumina, cu incalculabile consecințe artistice, filosofice, sociale și politice, izvoarele tradițiilor străvechi de toate felurile, teoria românească de artă a particularizat și ea aceste preocupări prin inițierea unor cercetări entuziaste asupra realităților diverselor tradiții. Au fost întreprinse acțiuni de pionierat : studii ale monumentelor vechi de artă din România, cercetări ale folclorului literar și artistic, întovărășite de încercări teoretice îndreptate spre clarificarea conceptului de tradiție (nu întotdeauna denumit astfel). Caracterul prospectiv al acestor încercări teoretice, care s-au dezvoltat considerabil la începutul secolului nostru, s-au concentrat în ideea, definitorie pentru esența gîndirii artistice românești în perioada respectivă, că nu atît tezaurizarea tradiției este punctul capital — deși important — cît integrarea ei activă în drumul artei românești către viitor. În acest sens, înscrierea ca un punct de program în acel manifest al artei moderne în România, care a fost documentul grupării Ileana din 1898, a problemelor păstrării și studiului valorilor artistice tradiționale, apare ca o recunoaștere a acestor valori drept sursă a experienței artistice moderne. În acest sens, punctul de vedere al documentului românesc este original și oarecum unic în contextul manifestelor secesioniste asemănătoare, apărute la acea dată sau ceva mai tîrziu în alte țări. Cuprinderea, ca și analiza, problemelor legate de raporturile dintre mișcările artistice moderne și tradițiile naționale au fost realizate în gîndirea artistică românească prin mijloace adesea foarte subtile, reușind să dea conceptului de tradiție și rolului său în constituirea unor limbaje artistice moderne, o suplețe, o bogăție a semnificațiilor, egalabilă cu clarviziunea și adîncimea a ceea ce s-ar putea numi un simț al modernității. Tudor Vianu, care știa cu atîta perspicacitate să descopere cărările cele mai ascunse pe traseul căroră experiențe înnoitoare devin tradiție, stă în fruntea numelor din secolul XX ce pot fi citate aici. Marin Simionescu Rîmniceanu, Abgar Baltazar, G. M. Can-

tacuzino, George Oprescu, Francisc Șirato, Corneliu Mic-hăilescu, O. W. Cisek, Petru Comarnescu își consacră o bună parte din preocupări aceluiasi studiu nuanțat și adînc implicat în practică al conceptului de tradiție. De extensiunea acestuia se leagă și dezvoltarea conceptului de „ideal”, înțeles ca o prospecțiune a experiențelor tradiției pe planul artei, și apoi valorificarea, pe plan uman și social, a acestui „ideal”, prin integrarea activă a tradițiilor pe drumul artei către propriul ei viitor. Temeiurile acestei valorificări sînt vechi în spiritualitatea românească : „nemurirea oamenilor s-ar stinge dacă ei n-ar păstra în suflet bucuriile trecutului”, spunea Miron Costin. „Idealul” unității dintre tradiție și modernitate, al prezenței trecutului nu operează însă, în gîndirea artistică românească, nostalgic-retroactiv, ci se dezvoltă în sînul realului însuși. În arta românească, scrie în 1920 Marin Simionescu Rîmniceanu, noțiunea de „ideal” n-a însemnat niciodată ceva „ireal”, ci tocmai expresia concretă a esențialului din realitatea în care a trăit artistul. Dar adaptarea idealului la real este un proces a cărui prezență poate fi recunoscută și în gîndirea pașoptistă și la descendenții ei imediați : la Bolliac, în enciclopedismul lui Odobescu, ca și, mai tîrziu, în enciclopedismul de coloratură pedagogică al semănătorismului.

Selecția textelor a avut în vedere și alte aspecte ale problemei raporturilor dintre tradiție și modernitate. Astfel, un aspect sugestiv legat de atitudinea față de binomul tradiție-modernitate privește preferințele artistice ale autorilor și localizarea acestor preferințe, după caz, în zona artei franceze, germane sau italiene, în zona Antichității greco-romane, sau în zona artei medievale europene. Coexistența între gustul pentru clasicismul elin, cultivat de academismul încă viu în arta românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și adeziunea deplină, entuziastă chiar, la estetica realismului barbizonian, ca și la estetica romantismului francez, coexistență care poate fi urmărită la teoreticienii și criticii epocii, exprimă suplețea și în acelaș timp adîncimea procesului de receptare a valorilor în dialectica istoriei culturii la noi și sincronismul lui european. Astfel, buna cunoaștere



și înțelegere — în epocă — a picturii lui Courbet și Millet, a lui Th. Rousseau și Daubigny, ne arată că receptarea picturii lui Nicolae Grigorescu, atât de rapidă și totală, nu a avut doar caracterul unui fenomen de gust, al unei înclinări afectiv-senzoriale, ci a fost susținută și teoretic, cu argumentele inovațiilor barbizoniene înseși.

Dominantei franceze în exemplificările teoriei de artă din ultima treime a secolului trecut — de pildă analiza conceptului de natură la Al. Djuvara, edificată pe experiența artei franceze — îi urmează în jurul lui 1900, o prezență frecventă a exemplificărilor din arta germană, elvețiană, engleză și nordică. Ea corespunde și faptului că mai toți artiștii români ai aceluși moment își făceau studiile la München, dar și faptului, deplin recunoscut abia de cercetarea istoriografică a ultimilor ani, că o arie de experiențe importante pentru cursul artei moderne se desfășurau în zonele germanice și, în mare parte, la München. Cu suplețe și intuiție, artiștii români, ca și unii din teoreticieni, sesizau nuanțele aceluși moment de mutație. Ștefan Popescu, în corespondența sa müncheneză cu Dobrogeanu-Gherea, își exprimă admirația pentru Böcklin, caracterizându-l în termeni entuziaști, ca și — mai târziu ceva — Ipolit Strîmbu, Kimon Loghi, Tonitza și Sextil Pușcariu. La rîndul lui, Dobrogeanu-Gherea îi scrie lui Ștefan Popescu despre pre-rafaeliții englezi, pe care-i considera artiști vrednici de a fi nu numai admirați, dar și imitați. Abgar Baltazar se va referi la Munch, Marin Simionescu Rîmniceanu la Hodler, iar în textele sale timpurii, va dovedi în general o bună cunoaștere a ariei artistice germane și austriece moderne. La puțină vreme după primul război mondial, revista *Ideea europeană* va consacra cu regularitatea unei rubrici, notițe critic-teoretizante reprezentanților expresionismului german și este binecunoscut faptul că teoretizările lui Tudor Vianu, ca și cele cu caracter comparatist ale lui Lucian Blaga, foloseau o argumentație concretă luată din arta europeană alta decât cea franceză. Dar și în ceea ce privește arta franceză, exemplificările depășesc o zonă socotită multă vreme ca fiind esențial

proprie sensibilității artistice românești : zona impresionismului. Încă din primul deceniu al veacului, Theodor Cornel, căruia îi erau familiare în primul rînd valorile artei franceze, nu se oprea doar la cele acreditate ale impresionismului. Decorativismul, primitivismul, cu reprezentanții lor, i se păreau a fi căutări caracteristice ale momentului, și au jucat un rol de seamă în ierarhizarea stabilită de el în tînăra mișcare artistică românească a epocii. Observații judicioase cu privire la decorativismul — cu numeroase semnificații — cultivat în epocă de Art-Nouveau și formele de expresie influențate de el, face și A. D. Xenopol în corespondența lui cu Ștefan Popescu precum și Abgar Baltazar, care va schița o teorie a artei decorative românești.

Pentru a păstra înfățișarea mobilă proprie realității ideilor într-o epocă dată, chiar dacă istoria lor, nevalidînd toate aspectele acestor mobilități, reține numai pe cele învingătoare în contextul național și social dat, am socotit utilă pentru analiza mecanismelor interioare ale procesului, includerea unor texte care cuprind și elemente contradictorii în expunerea ideilor. De pildă, faptul că Odobescu uneori deschide o discuție cu academismul, deși alteori se declară un entuziast al tuturor formelor de viziune clasică sau clasicizantă, pregătind, în 1872, atmosfera pentru viitoarea luptă a „Independenților”, iar alteori îl respinge pe Watteau ; că Delavrancea îl folosește pe Courbet-peisagist ca argument pentru o concepție academist-clasicizantă, că Th. Cornel îl echivalează pe pictorul salonard Henner cu valori de seamă ale impresionismului și post-impresionismului, că Șirato nu acordă nici o atenție zonei de artă expresioniste etc., toate sînt fenomene și momente ale procesului istoric de selectare a valorilor în interiorul propriului lor univers, și, deci, din toate punctele de vedere, relevante, fiindcă reliefează procesul însuși al selectării valorilor.

O constantă a teoriei românești de artă, tocmai în eforturile ei de a obține o corelare armonioasă, integratoare a valorii artistice cu celelalte valori ale vieții și culturii, este cercetarea neobosită a raporturilor dintre artă și realitate : dintre artă și natură pe de o parte,

dintre artă și societate și valorile spirituale pe de alta. Despre adâncimea simțului naturii în constituția psihică românească s-a vorbit adesea, argumentându-se afirmația cu evidențele folclorului poetic național. Deși în folclorul plastic lucrurile sînt mai ascunse, simțul naturii, realitate fundamentală a sensibilității românești, se exprimă mai ales ca un sentiment al consonanței omului cu natura, ca un sentiment al analogiilor interioare, care fac posibile jocurile metaforice ale poeziei populare și însuflețesc geometrizarile ornamentului folcloric vizual. Aceste metafore poetice sau ornamentale exprimă faptul că orice experiență interioară, dureroasă sau fericită, își are echivalentul simbolic vegetal, într-un adevărat sistem de farmacopee spirituală, înrudită cu farmacopeele tradiționale, care descoperă unitatea dintre organismul omenesc și natură, unitate din care rezultă că pentru fiecare boală există, în universul vegetal, un leac adecvat. În arta pictorilor și desenatorilor români, această experiență a organicității va marca în chip esențial evoluția formelor de expresie în primul rînd a peisajului, dar nu numai a lui. Trăit intuitiv de Grigorescu și Andreescu, a căror pictură exprimă sentimentul organicității sub forma unei conștiințe euforice a integrării armonioase a omului în natură, conceptul identității dintre demersul creator interior al naturii cu cel al artei va fi clar conturat de Luchian — deși el nu avea înclinații teoretice — atunci cînd va mărturisi că „lucrează în felul naturii“ printr-un mimesis operat în profunzimea conștiinței și a sensibilității. Prin această idee, care este în același timp o atitudine, Luchian se va întîlni cu gîndirea lui Cézanne despre artă ca „o armonie paralelă cu natura“, teorie cu un destin multiform și agitat, recognoscibil, sub unele forme, și în ideea contemporană a artei ca o a doua natură.

Izvorul existențial al artei lui Grigorescu și care a însemnat — sub aspectul înțelegerii conceptului de natură — un punct de plecare pentru mai mulți pictori români de primă mărime, a căror operă a debutat sub semnul influenței lui Grigorescu — Luchian, Petrașcu, și nu numai ei — a determinat, pe plan teoretic, dezvoltarea

unor puncte de vedere ca cele ale lui Al. Djuvara, exprimate în volumașul : *Idealism și naturalism* (1883), unde autorul notează într-un moment de mare prestigiu al artei lui Grigorescu : „Fiecare lucru din natură constituie el însuși un univers ; fiecare frîntură de aer ne vorbește despre natură tot atît cît și întregul univers“. Dintre textele, numeroase, consacrate de teoria românească de artă acestei probleme, au fost selectate în special cele a căror elaborare se leagă mai direct de creația artistică a momentului respectiv și se înscriu mai firesc în contextul preocupărilor teoretice ale aceluiași moment. Astfel, a fost socotită relevantă pentru dezbaterea de idei din cultura noastră artistică, dualitatea felului de a înțelege ideea de „natură“. Întîlnim cînd tentația de a o abstractiza, substituind-o conceptual în aspirația către universalitatea „frumosului“ — și aici poate fi urmărită o austeră și nobilă filieră de sursă clasicizantă de la Al. Odobescu, Al. Djuvara, Cezar Bolliac și N. Vaschide, pînă la Tudor Vianu — cînd, dimpotrivă, încercarea de a coborî pe cale teoretică, către cele mai ascunse căi de încarnare concretă — aici perspectiva dominată de Blaga și O. W. Cisek se extinde datorită mărturiilor aduse de artiști sau critici. Alteori interferențele acestor debateri, de pildă o parte din pozițiile Independentilor de la finele secolului, continuate de cei de la Tinerimea Artistică în perioada de glorie a societății la începutul de veac, își desfășoară combativitatea împotriva academismului, ca și cum opera lui Grigorescu și Andreescu n-ar fi existat, și nici o serie de contribuții teoretice foarte nuanțate din perioada 1860—1890.

În ceea ce privește capitolul raporturilor artă-societate, contribuțiile sînt iarăși numeroase, și atestă o continuitate în evoluția ideii unui misionarism social acordat artei dincolo de poziția teoretică sau politică a teoreticianului.

Descendența pașoptistă a Daciei literare, cea semănătoristă, se întîlnesc cu descendența junimistă în preocuparea de a stabili, într-o formă sau alta, moduri de

eficiență ale artei în sfera socială, în funcție de cerințele momentului istoric. De la momentul Unirii, dată în apropierea căreia se situează începutul selecției de față, până la aproximativ două decenii de la făurirea statului național unitar, problema misiunii sociale a artei și a artistului însuflețește teoria artei românești cu o autentică și intensă dorință de a găsi soluții practice, cu adevărat eficace în mediul cultural românesc.

Frecvente sînt și preocupările legate în modul cel mai direct de tehnica diferitelor genuri artistice. Alături de artiștii în ale căror teoretizări experiența practică este decisivă, apar bine conturate legăturile dintre tehnică și idee, dintre tehnică și sentiment, în gîndirea unor critici și teoreticieni; unul din ei este Mihail Ralea. Această apropiere de faptul concret al creației a avut un rol de seamă în selecția textelor.

Ținînd seama de faptul că antologia este gîndită ca un mic grupaj de probleme — caracteristice istoriei teoriei românești de artă —, au fost alese fragmente ilustrative sub acest aspect, indiferent dacă de la data apariției lor au mai fost sau nu retipărite¹. De aceea, nu atît fiecare text în sine este important — deși unele din ele, uitate prin paginile unor periodice azi devenite prin uzură cvasi inaccesibile unei cercetări sistematice, prezintă elemente și nuanțe neașteptate, de o deosebită semnificație teoretică și istorică — cît corelația dintre aceste texte și sugestiile ivite din alăturarea lor. Acesta este și motivul pentru care dimensiunea fragmentelor nu are neapărată legătură cu dimensiunea numelui căruia ele îi

¹ Textele au fost extrase — după caz — direct din presă, din volume în care autorul însuși și-a republicat articole din presă, din culegeri de articole editate de altcineva decît de autor sau din lucrări integrate într-un volum — respectiv din ultima ediție publicată în timpul vieții autorului. Ortografia originală a textelor a fost respectată atunci cînd textul nu a mai fost niciodată republicat de la apariția sa; în cazul republicării, a fost adoptată ortografia curentă. Titlurile care figurează în volum sînt totdeauna cele originale: fie chiar ale textelor respective, fie ale capitolului sau cărții din care acestea fac parte. Trimiterea bibliografică se află la sfîrșitul fiecărui fragment. La sfîrșitul antologiei, un mic glosar biografic al autorilor selecți, completează informația necesară.

aparțin : nu odată scrieri al căror elan și elevație teoretică nu au fost chiar de prim ordin au putut fi suuple transmițătoare de idei fertile și oferi astfel un mediu propice întreținerii unui climat de cultură și animație teoretică. Desigur că prin gruparea unor idei care — și ele — au avut un destin în istoria culturii românești, s-ar mai putea alcătui și alte antologii. Ca și în problemele de matematică, există în modurile de alcătuire ale antologiilor mai multe posibilități, la alegere, din păcate, nerealizabile toate în același timp. Antologia de față se cuvine deci a fi considerată mai ales ca o propunere metodologică și un instrument de lucru pentru viitoare cercetări, ca o modestă schiță în marele proiect posibil al istoriei culturii românești moderne.

AMELIA PAVEL

ARTĂ ȘI NATURĂ

ALEXANDRU ODOBESCU VIITORUL ARTELOR ÎN ROMÂNIA (fragment)

1851

2. **Pictura.** Artele în general au între dînsese o legare mutuală atît de mare încît vorbind de una treci pe nesimțite la alta. Cu toate acestea, două dintr-însele par a fi deodată cu totul deosebite, adică : muzica și pictura. Într-adevăr, nu poți sări de loc lanțul drept care te duce de la una pînă la alta ; cu toate acestea, legăturile sunt numeroase și puternice ; un minut de gîndire te face să le vezi ; spre pildă, ca să trecem de la muzică la pictură, putem lua muzica în opera teatrală. Iată o menire mare a picturii ; ea în teatru se află unită tuturor artelor și mai mult încă literaturii chiar, partea ei e mare, din nenorocire este efemeră ; dar această forță a picturii, născută de puțin, vrea să ia întindere și nu numai în decorul teatrului, ci încă în decorul arhitecturii ; căci acuma lumea nu mai cere recele ziduri de piatră goale ale veacului de mijloc ; ea vrea să vadă în tot ceva care să-i aducă în inimă eroismul și amorul, de aceea, majestății arhitecturii trebuie să-i fie unită viața și focul picturii ; menire mare, sublimă a picturii arhitecturale ! Pe de altă parte, în fiecă zidire o mare condiție e lumina ; lumina e neapărată zidurilor moderne ; dar vrea ca lumina să fie plăcută și potrivită ; iată aci încă o condiție ce-o poate împlini pictura, adică pictura pe geamuri ; în climatele neguroase, brumoase, pictura geamurilor va opri ca acea tristeță a naturii să

pătrunză în inima omului care s-a retras sub acoperământ ; în țările calde, unde soarele bate arzînd pămîntul și răspîndind asupra-i o lumină înșelătoare, acolo, pictura ferestrelor va pune stavilă la aceste rele. Pretutindeni, în sfîrșit, colorată de o lumină mai călduroasă, mai strălucitoare, ea se va ajuta de aceste bunuri spre a înfățișa (cum am zice) apoteoza eroului ce-l va arăta. Dar lăsînd la o parte aceste trei ramuri ale picturii (în teatru, în ornamentul arhitectural, pe geamuri), așa de neîngrijite și așa de uitate pînă acum, însă așa de trebuincioase în viitor, să venim la pictura cea mare, adică la pictura de fresce și la cea cu ulei. Aceste arte, așa de mult lucrate pînă astăzi, ne arată mai bine decît orice că arta e adevărata expresiune a spiritului unui popor și al unei epoci. Cînd, spre pildă, Rafael zugrăvea acele fecioare de o frumusețe fără de pată, toate fiice ale poporului, el exprima negreșit simțămîntul cel mai adînc al Italiei, a acelei țări înamorată, ca Grecia veche, de formă și îmbătată de încîntătoarea ei natură ; în fiecare el pare a-ți zice ca toți italienii împreună : „Îmi place frumosul, numai căci e frumos“.

Iar alte tablouri ale lui Rafael, Michel Angelo, vestita *Cină* a lui Leonardo da Vinci te fac să vezi acele forme sistematice, regulate, simetrice ale Italiei, dar grațioase, mlădioase, în simpla lor exactitate, în vreme ce flamanzii, cu materialismul lor, arătat în orice, se aplicau a copia natura și a împărți lumina cu o simetrie matematică, uitînd adesea frumosul pentru asemănarea mai complectă cu adevărul. Unii le fac laudă de aceasta ; mie însă îmi pare că arta are de scop a arăta un tip, un model mai presus de natură, care să ațîțe în noi dorința de a ajunge la acel ideal. Această idee pătrunse în marii pictori din al XV-lea și al XVI-lea veac ; ei luară de model pe Christos și arătîndu-l sub toate chipurile frumuseții și virtuții ideale, îl puseră ca exemplu înaintea omenirii, tip de o simplitate și de o virtute mai sublimă decît ori ceea ce ne putea arăta antichitatea greacă și romană. Din nenorocire în același timp pictura și muzica luară o cută rea sub veacul lui Ludovic al XV-lea. Personalitatea pictorului se topi, și arta nu mai servi decît la petrecerea curții, aci vine acel chip de pictură așa fad al lui Watteau, în care găsim oarecare talent, dar care ne este cu totul nesuferit nouă cari suntem

aşa de deosebiţi de societatea acelui timp. Artă ajunge cu adevărat bastardă, ea fusese lepădată de marele jude, de popor, şi într-adevăr când vine revoluţia de la 1793, care răstoarnă toate cele trecute, acel fel de artă se pierde în cataclismul societăţii vechi.

Pentru o epocă nouă trebuiau arte nouă ; dar oamenii revoluţiei, inovatori minunaţi în lumea nouă, căutau un sprijin în istoria lumii, de frică ca lucrarea lor să nu ne pară o monstruozitate ; ei nu găseau decît pe greci şi pe romani, cu care să aibă ceva raporturi şi pe loc îi luară ca model. Pictura urmă aceeaşi cale. David, marele artist al acestei epoci, nu caută a se inspira decît din vechime. Însă, de curînd, ştiinţele omenirii lărgindu-se, ieşise la iveală un nou lucru care umbla a se face din ce în ce mai general ; acesta era aceea ce se cheamă „culoarea locală“. David nu vrea s-o lase a se arăta ; el studie vechimea, studiu greu, trudnic, care îl răci pe dînsul însuşi în loc de a însufla, prin tablourile sale, simţirile istorice ale vechimei, care nu mai erau ale lumii moderne ; el făcu ceva fals, care te îngheaţă mai mult decît te atrage. El avu însă marele merit de a restabili culoarea în pictură, aşa năpustită de Lesueur, aşa de batjocorită şi de serbezită de Watteau. Culoarea de la dînsul încoace făcu progrese minunate şi putem zice că afară de cîteva glorioase excepţii, de la David pînă la crearea puterii nouă, pe care o aşteptau, artă nu se susţine decît prin culoare. Iată însă acele excepţii glorioase ; imperiul găsi în Gros un pictor demn de o epocă aşa de eroică. Atît e adevărat că artă nu se dezvoltă la un popor decît când el se află într-un moment de putere ; tristeţile timpuri ale Restauraţiei se petreceau în nimicuri ; un singur artist mai există, Géricault, care, ca poetul roman Horaţiu, zugrăvise cu o putere minunată durerea de care i se umplu sufletul văzîndu-şi patria căzînd în acea josime. Cei doi militari ai lui Géricault simt adevărat o rememorare măreaţă a măreţelor timpuri ale imperiului Franţei ; cît pentru *Naufragiul* lui, într-însul se vede mărimea sufletului zdrobit şi pătimitor fără de speranţă, ce şi-a pierdut fiul său mort dinainte-i ; iar pe al doilea plan se mai iveşte abia o rază de speranţă, însă dureroasă, căci corabia de la care aştepta scăparea e încă departe şi valurile groaznice îl despart de dînsa. Să mai adăugăm şi pe Prudhon, şi el artist al desperării ; cu

forme crunte, cu culori întunecoase, cu o imaginație neagră și sceptică. El a zugrăvit sufletul zburînd către cer și lăsînd după dînsul pămîntul deșert pe care nu se mai vede decît un șarpe tărăitor. Cu Ludovic-Filip și cu întemeierea muzeului Versailles se nasc o mulțime de pictori nevrednici cari umplu expunerea. Rare sînt excepțiile, însă se văd cîteva înturnări fericite către trecut, unele opintiri slabe și greșite către viitor. Dar care va fi pictura viitorului ? Iată o chestie grozavă și atît mai grea de dezlegat încît nici o încercare serioasă nu se ivește pînă acum. Cît pentru mine, afară de deosebitele picturi de care am vorbit și de frumoasa ramură a picturii de peisagiuri, cred că pictura cea mare va fi *pictura istorică* ; astfel alcătuită încît fieșcine să poată participa la înțelesul ei ; pictură care, aducînd aminte gloriile trecute, să insuflă credință și putere pentru viitor. Însă aci încă putem pune trei baze ca în muzică : pictura înfățișînd natura, adică de peisagiuri ; pictura istorică sau eroică, formînd fondul și temelia artei și pictura de fantazie care se zice pictură de *genre*. Frumoasă, sublimă carieră ! Gloria și recunoștința patriei așteaptă pe acei care o vor patrece !

3. Sculptura. Sculptura se împarte, cum știe toată lumea, în sculptură ornamentală sau monumentală și în sculptură adevărată. Cea dintîi intră atît în arhitectură, încît n-are nici un sens fără dînsa ; trebuie dar lăsată arhitecturii. Dar cealaltă artă este ea oare o artă sau nu ? Este o artă acea lucrare a unor genii, care, muncită de 30 veacuri, n-a dat omenirii decît vreo cîteva produse ? Într-adevăr, în sculptură mediocritatea nu e iertată ; ea poate place, dar nu entuziasmează ; în vreme ce capul d-operă al sculpturii este productul cel mai perfect, cel mai desăvîrșit care poate să cază din mîna omului ! N-ai decît să gîndești că aceea ce ți se pare o lucrare mai mult decît omenească, a fost un bulgăre de piatră fără nici o formă ; și un om singur a scos din acea piatră ceea ce ai dinaintea ochilor ; atunci acel om ți se pare un uriaș, ți se pare o ființă care nu poate să fi trăit cu ceilalți oameni. Lupta cea mai crudă a susținut-o împotriva unei substanțe fără simțiri și dintr-însa, cu un foarfece și un ciocan, a scos mai mult decît o formă omenească, a scos un trup cu nuanțele cele mai fine, cu formele cele mai mlădioase, cu expresia cea

mai sublimă ! E o ființă, sufletul numai îi lipsește, uitându-te la dînsa ți se pare că mișcă și cînd ți-aduci aminte că e piatră atunci te miri însuși de iluzia care ți-ai făcut-o ! Ce simțire mare, ce mîndrie de a fi om și de a ști că ființe deopotrivă-ți au putut face astfel de lucruri, te pătrund atuncea ! Atîta simt cînd văz dinaintea-mi *Laocoonul*, *Venera* lui Praxitel sau cea de la Milo, îngerul lui Canova și alte capete d-opere ale sculpturii ! Aci trebuie mai mult decît geniu ! Și de urez astfel de sculptori, nu-i urez României mai mult decît altei nații, căci acei oameni sunt ai lumii întregi și ceea ce ei lucrează nu e expresia unei naționalități, ci a geniului și a ființei lucrătorului. Cît pentru sculptura în România aș socoti o mare fericire pentru noi de a avea în țara noastră vreuna din acele capete d-operă. În lipsa lor, cel puțin copii cu merit ; cît pentru creații noi, potrivite veacurilor viitoare, vor aduce negreșit geniuri vrednice de astfel de creații ! O altă parte a sculpturii, adică sculptura ornamentală, trebuie dezvoltată în raport cu arhitectura, fiind unit una alteia, caracterul lor trebuie să fie comun ; acea sculptură are de datorie a forma ceea ce ar fi prea slab în lipsa ei.

Conferință ținută la „Junimea română“ din Paris, la 17 martie 1851, apărută în „Convorbiri literare“, 1907, pp. 1041—1058, și în : AL. I. ODOBESCU, *Opere*, vol. II, București, 1955, pp. 13—17.

DIMITRIE BERINDEIU DESPRE ARTE ȘI DESPRE CULTURA LOR ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ (fragment)

1862

Operile de artă trebuie dar să conțină ceva mai mult decît o imitație credincioasă a obiectelor figurate, trebuie să manifeste o idee, un simțimînt.

Dar să ne mai ridicăm pe această scară sublimă în urmărirea ideii de frumusețe și să ne întrebăm dacă afară de frumusețea ce există în obiecte, nu e ceva și mai sus. Aci attingem cuestiunea cea mai desbătută în arte, cuestiunea idealului, asupra căruia s'au exercitat cei mai mari : Kant, Schelling, Hegel, Gautremère de Quincy, Winckelmann, Diderot și alții admittu idealul în arte. Nu e îndoială, în fie care din noi există idea unei frumuseți superioare care ne servă a compara, a judeca operile de artă și faptele omului. Cînd zicem : o operă nu e frumoasă, cauza e că ne închipuim alta mai per-

fectă care corespunde idealului nostru ; și acest ideal de perfecție, e cu atât mai înalt, cu cât facultățile prin care'l atingem, prin care'l formăm, adică rațiunea, imaginația, inima, sunt mai ridicate.

Nu e destul însă a recunoaște acest ideal ppe tărâmul theoriei ; trebuiă încă să cercetăm ce devine el în operele artistului de geniu, care, unind cum am zis, la cel mai înalt grad, rațiunea, imaginația, simțămîntul, într'o armonioasă cumpănire, e tot de odată dominat de acea trebuință de a crea, căreia Socrate îi dă numirea de *demonul său*. [...]

Cînd un artist se pune în fața naturei pentru a o copia, îi e cu neputință să o reproducă în toată realitatea ei : i-ar trebui să posede pe paleta sa, lumina soarelui, transparența aerului ; ar cădea în această luptă cu modelul ; dar chiar de ar reuși, opera sa ar fi numai o imitație credincioasă a realității, și n'ar produce asupra-niciun efect moral. Artiștii cei mari n'au căzut nici odată în greșeala aceasta. Să ne închipuim pe Ruysdael sau pe Claude Lorrain în minutele cînd cercau să fixeze pe pânză visul poetic al geniului lor. Și ei se servă de natură, și ei surprindă armoniile ei ; dar natura pentru dînșii e un mijloc numai. Ceia ce caută a traduce e visul acela care-i frămîntă, sunt simțămintele inimei lor. Cele mai mici obiecte aduc concursul lor la expresiunea generală, și compoziția formează un tot, studiat a produce cu putere simțirea de care sînt pătrunși. De aceia operele acestor doi mari artiști sînt tot atât de expresive ; de aceia ne simțim atât de mișcați în fața lor.

Am luat un exemplu particular din arta picturii, și am ales peysagiul, căci pare a avea mai cu seamă de obiect imitația ; să vedem acum rolul ei în pictura de portrete. Artistul și aci nu copiază, dar interpretează natura. Van Dyck, Tițian, Rafael, și alții, nu sînt pictori mari fiindcă dessemnau și colorau cu credință asemănarea fizică, cît asemănarea morală. Portretele care poartă semnătura lor, exprimă caracterul modelului ce reproduc ; de aceia sîntem pătrunși d'o admirație așa de adîncă cînd le privim.

„Revista Română pentru științe, litere și arte“, 1862, p. 477, 479.

A. D. XENOPOL
CULTURA NAȚIONALĂ (fragment)

1868

VII. **Artele frumoase.** Am ajuns la cercetarea ultimului ram de cultură națională, la artele frumoase, al căror obiect s-a arătat ca stînd în legătură cu cel precedent, cu literatura.

Legătura rezultă din aceea că ambele ramuri tind a mulțami și ele necesitatea simțită de sufletul omenesc de a găsi repaos și fericire prin cufundarea totală și nemijlocită a sa în alte existenți reale sau ideale. Această absorbire totală a sufletului, această uitare de sine în obiectul privit, condițiune esențială a fericirii omenești, este realizată în mai multe moduri¹. Unul dintre ele este contemplarea unor existențe cari, sau că fac parte din natura ce ne înconjură sau că sunt producțiuni ale sufletului omenesc, apărîndu-ne cu toatele ca niște reflexe rătăcite din o lume spre care sufletul aspiră neconținut, atrag pe acesta un moment către sine, și îl ridică pentru o clipă din sfera materială și prozaică a vieții de toate zilele. Acest efect este acel al frumosului, fie al celui ce decurge din însuși sufletul ce aspiră după el. Întrucît obiectele contemplării sunt produsul activității sufletești, ele formă domeniul literaturii și al artelor frumoase.

Producțiunile sufletului cari decurg din ideea frumosului sunt cu totul rezultatul aceleiași lucrări sufletești, a fantasiei. În libera țesătură de noțiuni și reprezentațiuni ce omul poartă în sufletul său se introduce ideea frumosului, și aceasta, alegînd din ele pe cele care răspund mai bine la cerințele sale, le liberează de tot ce este de prisos, le combină împreună în figuri stranii, mai mult sau mai puțin depărtate de realitatea înconjurătoare, și le pornește din suflet pe calea materială

¹ Așa prin iubire, cînd din cauza atragerii nemărginite a unui suflet către celălalt, ambele par a se dezlipi de marginile lor materiale, a se pierde unul în existența celuiilalt; prin contemplarea religioasă, cînd credința oprește orice curgere a gîndirii. Un exemplu însemnat care ne dovedește aspirațiunea omenească spre această uitare de sine, este teoria „nirvanei” în religiunea lui Budha, care învață pe om să caute fericirea în contemplarea nemijlocită a sufletului său, alungînd orice gîndire.

în lumea esterioră. Frumosul are mai înainte de toate proprietatea de a nu putea sta numai ca aspirațiune în sufletul omului. Idee fugitivă, el nu devine stăpîn pe propria-i existență decît prin încorporarea și fixarea sa; el caută să treacă pe cît se poate mai în grabă din starea de dorință în aceea de realitate, devenindu-și astfel singur izvor de mulțămire. Pentru aceasta însă el are nevoie de materie sau de aparența ei, de forma ce natura cuprinde în spațiu sau de intervalurile ce le lasă ea în timp. *Condițiune esențială dar a obiectului frumos este ca el să fie realizarea unei idei sub o formă sensibilă.* Formele sensibile fiind multiple, urmează că realizarea frumosului se poate face în mai multe moduri. Ele dau naștere împărțirii producțiunilor frumoase în două ramuri mari, literatura și artele. În cea dintîi forma sensibilă este limba, în cea a doua alte materiale, care ele însăle prin diversitatea lor, împart artele în mai multe ramuri principale și secundare.

Natura formei sub care frumosul este exprimat este de mare importanță, căci alegerea mai multor materiale pentru exprimarea lui nu este ceva arbitrar, ci decurge din o necesitate interioară cerută de natura bogată a frumosului însuși. Acesta s-arată omenirii sub diverse fețe care toate au farmecul lor propriu, toate razele lor proprii de fericire (cu care încălzesc sufletul omenesc. Numai din studiul diferitelor moduri de realizare a frumosului, vom putea recunoaște aparte pentru fiecare din ele, dacă, și pînă întrucît, ele pot fi considerate ca element de cultură națională, ceea ce din generalități asupra artelor ar fi fost cu neputință de a deduce.

Să trecem în vedere cele cinci ramuri principale ale producțiunii artistice, care sînt *arhitectura, sculptura, pictura, muzica și poezia*¹.

Arhitectura. Arhitectura exprimă prin linii și direcțiuni însemnate în spațiu direcțiuni generale, aspirațiuni și scopuri ale ființei omenesti. Ceea ce este în fiecare suflet aspirațiune, scop individual devine, prin prezența sa ideatică la o sumă de indivizi, ceva deosebit de ei, ceva cu o viață și o existență proprie, care se-ntinde

¹ De ramurile secundare, precum relieful, mimica, costurile etc. nu ne vom ocupa. Ceea ce se spune despre cele principale li se aplică și lor în mare parte.

peste acea a indivizilor atît în spațiu cît și în timp, și cere ca atare o fixare a sa și în lumea materială. Astfeliu, simțul religios ce înalță pe fiecare individ cătră divinitate, prin împărtășirea sa de cătră o grupă de indivizi, ia o existență aparte, care se exprimă în lumea esterieoară prin acele direcțiuni mărețe ce spiritul omenesc imprimă materiei, împingînd-o spre ceriuri, spre care el însuși tinde în năzuința sa. Aceeași se întîmplă și cu scopurile lumești cînd se zidesc palaturi, spitaluri, turnuri, cazane, cetăți, care deși cu toate servesc și altor scopuri decît contemplațiunei frumosului, totuși cuprind în sine și exprimarea ca atare a ideei ce reprezintă¹. Deosebirea spiritului popoarelor nu pare a fi îndestul de tare pentru a imprima caracterul său figurării arhitectonice. Aceasta se esplică dacă luăm în considerațiune că formele arhitecturii nu sunt chiar exprimarea a ceea ce omul simte, or numai un analogon material a aspirațiunilor sale spirituale. Epocele istorice prezentă numai la foarte mari intervaluri o arhitectură deosebită și popoarele trebuie să fie foarte diferite în toate condițiunile vieței lor pentru ca arhitectura să prezente la ei un caracter deosebit. Arhitectura nu împlinește dar exact întîia condițiune impusă unui ram de cultură, pentru a fi considerat ca națională. Ea împărtășește însă în mare parte al doilea caracter, adecă acela ca producțiunile să prezinte un interes deosebit pentru poporul ce le dă naștere, căci acesta leagă în genere de monumentele ce ridică nu numai încorporarea unei idei, ci și suvenire istorice care fac parte din tradițiunile sale, din viața sa trecută. Iată pentru ce ne impresionează atît de tare ruinele, căci nu sunt numai resturi a unui om ce exprimă o idee, ci resturi care dovedesc o mîină și un suflet ce au crezut în ea și au întipărit-o în materialul brut.

Sculptura. Sculptura are de reprezentat în lumea esterieoară pasiunile ce mișcă sufletul omenesc sau diversele stări ale sale în decursul vieței; ba chiar cadavrul nu e nedemn de dalta artistului, cînd în el se reprezintă ultima impresiune ce sufletul a lăsat pe carnea ascultătoare. Materialul sculpturii se cuprinde în formele ființelor însuflețite mai cu samă în forma ome-

¹ Se înțelege, cînd aceste prezentă un caracter artistic, căci ele pot fi astfeliu construite încît să răspundă numai cerințelor utilității.

nească, curățită de orice nu este expresiunea chiar a pasiunii sau a stărei sufletești. Întregul corp concură pentru a reprezenta ceea ce sufletul din el simte. În fiecare mușchi al său pare imprimat, din fiecare por a netedei marmure pare că se esală, unul și același suflet cuprins de una și aceeași pasiune, fără început, fără finit; căci figura artistică nu este atîta exprimarea a ceea ce a simțit cutare sau cutare individ, pe care artistul îl alege pentru realizarea idealului său, ci este pasiunea însăși, starea sufletească ca atare, care de cînd omenirea se ivi pe pămînt și pînă la a ei pieire, vor fi ca niște forme eterne prin care are să treacă tot sufletul omenesc. Condițiunile caracterului național sunt și aice neexact împlinite: pasiunile, stările sufletești sunt comune omenirii, cu toate că diferența spiritului popoarelor variază și modul exprimării lor în formele moravurilor, această influență dispăre mai cu totul cînd exprimarea se face prin corp. Tipul poporului pe care artistul poate să-l urmeze în expresiunea idealului său este aceea ce mai cu samă poate da opului un caracter particular. A doua condițiune este realizată, ca și la arhitectură, numai în mod accesoriu, prin interesul amintirilor istorice.

Pictura. Pictura are drept material formele corpurilor așa precum ele apar ochiului nostru, iară nu precum sunt ele în realitate. Jocurile aceluia eter, el însuși invizibil, ce desfășură privirilor noastre formele lumii, sunt mijloacele ce pictura întrebuintează pentru fixarea formelor sale. Perspectiva, umbrele, lumina, reflexele, colorile sunt elementele ce concură la compunerea înșălătoare a materialului frumosului. Lumina înfășură însă întregul univers vizibil în vălurile sale; de aceea domeniul picturii este mult mai întins decît al sculpturii și arhitecturii. Pictura poate pe de o parte să reprezinte, în ceea ce ele par ochiului nostru, obiectele chiar ale acestor două arte. Pe de alta, dînd zbor fan-teziei sale, ea merge de culege în impresiunile ce natura înconjurătoare lasă în sufletul nostru materialul figurilor sale, simbolizînd în natura moartă gîndirile și pasiunile sufletului omenesc — astfelu ia naștere *peisagiul* —, sau luînd drept material aparența formei ființelor însuflețite, ea devine ca și sculptura, expresiunea nemijlocită a stărei sau mișcării sufletești. Pictura transportă însă centrul expresiunii din corp în față, și aice mai cu samă în ochi, oglinda sufletului. Prin aceasta,



espresiunea interiorului devine mai lămurită și totodată mai flexibilă, mai puțin legată de moment decât în sculptură. De aceea, pictura este în stare a ne reprezenta caracterul dominant a unui individ, pe când sculptura ne arată mai degrabă personificarea pasiunilor omenirii. Tot din această cauză mai rezultă că sufletul, nemaifiind oarecum sleit în forma ce-l cuprinde, el pare a se dezlipi de dînsa și a tinde către alte ființe. Grupele devin astfel cîmpul cel mai roditor al fanteziei pictorului. Prin combinațiunea figurelor devine însă posibilă reprezentarea scenelor vieții, a raporturilor în care gîndirile sau pasiunile pun pe oameni împreună. Amintiri însemnate din viața trecută a popoarelor sau reproducerea idealizată a scenelor vieții sale comune devin obiecte principale ale fantaziei artistice. Astfel iau naștere *portretul*, *pictura* (așa numită) *istorică* și *genrul*. Din această schițare a obiectelor picturei se vede că ea tinde și mai mult a lua un caracter național. Scenele ce natura înconjurătoare desfășură în particular privirii unui popor, reproducerea momentelor însemnate a vieții sale trecute, figura idealizată a oamenilor ce l-au ilustrat sau expresiunea moravurilor sale interesează desigur mai mult decât pe oricine altul pe indivizii aceluia popor. Apoi aceste producțiuni decurg în mare parte din tezaurul particular de reprezentațiuni ce poporul are în suflet, și în care pictorul lasă să rățăcească fantazia sa creatoare.

A. D. XENOPOL, *Scrieri sociale și filozofice*, București, 1967, p. 136—137.

ALEXANDRU DJUVARA IDEALISM ȘI NATURALISM (fragment)

I

1883

Trebui-va oare ca arta să stea înlănțuită în vechile tradițiuni, și să-și tragă hrana-i nematerială din aceleași principii care par că au făcut-o să trăiască pînă acum? O cercetare amănunțită a istoriei ei, ne dă cu totul alte dovezi. Fie care epocă are cîte o năzuință, fie care veac este străbătut de o idee mare și în tot de una arta este chemată ca s-o tălmăcească. [...]

François Millet este însă acela care dete adevărata mișcare artei moderne; el arată că viața noastră de

toate zilele putea, și trebuia să ne inspire, mai bine și mai folositor decât istoria, mitologia sau tradițiunea religioasă. Un câmp întins desfășurat privirilor uimite ale artistului, l-a făcut să întrevadă o pajiște nesfârșită de cercetări și de lucrări. Tot ceea ce alcătuește și încongioară omenirea, toate chipurile, toate stările sociale, toate comediile ce se joc la lumina soarelui, toate tragediile clocite în umbră, toate bucuriile și durerile din care este împietrită astă lume care poartă de zile pierdute în adânc binele și păcatul; toate acestea, sunt în stăpînirea artei, cum ele sunt hrana literaturii, comoara științei, rodul din care trebuie să-și tragă puterea, toate cunoștințele omenești.

Am arătat, într-un cuvînt, caracteristica evoluțiunei care se urmează, zicînd cu însemnatul critic d. Charles Bigot : „Arta își caută în viața de toate zilele, în natură, motivele lucrărilor pe care artiștii trecuți le căutau în vis. [...]

II

Arta este neputincioasă ca să tălmăcească minciuna.

Nu este a arăta printr-aceasta într-unul singur toate cusururile care pînă acum au ros gândirea? Nu este a spune lămurit că ori-ce împotrivire este zadarnică și că ori-cât de frumoasă ar fi o formă ea este menită să piară, cînd nu învăluie adevărul? Adevărul este că toți idealistii nu au făcut nici o dată nimic care să fie linia omenească, care să fie carnea și suflarea omenească, care să se apropie de mișcare și de viață. Numai în lupta pe care o întreprindem cu natura, luptă crîncenă, în care artistul caută să dovedească greutățile curățeniei liniei și să oprească pe pînză o rază adevărată de culoare, numai în operele încheigate astfel găsim arta.

III

Mă simt dator să spun cîteva vorbe asupra unei teorii de căpetenie a școlii idealiste : *teoria artei pentru artă*.

Că lumea ar fi făcută ca să slujească de model artistului, iar nu arta să slujească omenirii, aceasta este ideea dezbrăcată de orice înflorire a teoriei de care vorbim (...)

A nu căuta în pictură decît *factura*, și acel *brio* care se obține printr-o deplină cunoaștere a meseriei, aceasta este grija de căpetenie a urmașilor acestei școli. Lipsa desăvîrșită a ideii mume și a gîndirii, se întîlnesc la fiecare pas în operele astfel făcute. În literatură această școală a dat naștere *tiradelor* și *frazeologiei*, încercînd să ne facă să credem că gîndirea este făcută pentru frază, ca o curată înflorire a acesteia, iar nicidecum fraza făcută ca să tîlmăcească gîndirea. În pictură ea a dat naștere *virtuozității*, pornită de la credința că un lucru, dezbrăcat de orice idee ce ne-ar înfățișa, este merit numai să devină *un motiv* de pictură. Această boală a virtuozității care bîntue încă școala franceză, face să se caute într-adins greutăți și jocuri de lumină și de umbră, care numai naturale nu pot fi. Vom zice tot asupra acestei școli spunînd că ea a înlocuit gîndirea prin măestria execuțiilor. [...]

Fiecare lucru trăind în natură este el însuși o lume întreagă ; fiecare fir de iarbă ne spune, atît despre natură cît și întregul tot. Din acest punct de vedere, orice am trata în pictură ar constitui un tablou. Fără însă a lipsi nicidecum la considerațiuni de felul acesta, statornicim în artă două, și numai două feluri de producțiuni : studii și tablouri.

Studiul este gîndirea simplă și unilaterală încheată pe pînză ; el nu are trebuință de nici un fel de invențiune sau de combinațiune : un cap, o goliciune, sunt studii, și nu stau cîtuși de puțin la îndoială ca să spun că portretul nu este altceva decît un studiu. Studiile nu ne pot da o idee decît despre execuțiune și despre viața ce s-a știut răpi modelului, tabloul trebuie să deștepte în noi o gîndire. Studiul este un element, el nu poate deștepta decît percepțiunea ce o avem despre un ce real ; tabloul este un joc mai mult sau mai puțin complex de elemente, el face să se nască în noi gîndirea, amintindu-ne sentimente ce am mai încercat privind scene asemenea, aievea, și reînviind o emoțiune simțită și altă dată.

Este destul ca cineva să exprime caractere, tipuri, patimi, și în scurt ceea ce vedem aievea, să simtă ceea ce exprimă, să ne poată face și pe noi să încercăm emoțiunea sa — pentru ca să treacă la nemurire. Am zis *tipuri* ; mă simt dator să motivez aceasta, și după cum

am combătut în literatură tendința de a preface personagiile în tipuri, voi căuta să arăt că în artă nu numai că tipurile sînt îngăduite dar chiar trebuincioase. Arta, într-adevăr, după cum am spus-o, nu este manifestarea explicativă a ideii care să poată să ne facă să stăm față la transformările ce se împlinesc, și prin care trece gîndirea înainte să se închege în fapt. Arta ia un minut hotărîtor în viață, și artistul dîndu-și deplină socoteală de caracteristica acelui minut, caută să-l talmăcească prin unealta de care dispune și să ni-l arate și nouă astfel cum l-a văzut. Dacă veți voi deci, să ne înfățișați o patimă, ne veți arăta minutul anume cînd și ce se desfășură, și de veți voi să zugrăviți efectele ei neputînd să ne faceți să vedem transformările prin care trec acei pe care ea-i stăpînește, veți arăta numai ceea ce a produs asupra unuia sau mai mulți din ei. Vedem dar că veți fi călăuziți să plăsmuiți tipuri.

De aci reiese încă, că artistul nu are trebuință numai de ochi pentru ca să vadă și să copieze. El are trebuință de dreapta judecată, ca și romancierul, pentru ca să și controleze observațiunile ; are trebuință de temperament puternic pentru ca să fie el însuși și nu o copie searbădă a unui altuia ; are în sfîrșit, trebuință de meserie, pentru ca să stăpînească stilul, adică resultanta mijloacelor care pun în cumpănă calitățile și cusururile noastre.

Pictura, ca toate celelalte manifestări ale geniului omenesc nu este oare menită să lucreze a ne face cunoscuți pe unii altora și a ne da conștiința despre noi înșine ? Cu puternica înrîurire a geniului, străbați lumea și ridicînd cu încetul vîlul necunoscutului, faceți bogatul să vadă și să pipăie mizeriile săracului, faceți puternicul să cunoască pe cel slab și mai presus de toate faceți-i pe toți să se iubească. Să fugă departe de noi ideea că arta ar fi plăsmuitoare de obiecte de lucș și că este menită, fermecîndu-ne privirea, să ne dea numai cîte-va minute plăcute. Vederile ei sînt mai largi, și ținta ei mult mai înaltă. Punîndu-ne față în față cu realitatea, făcîndu-ne să ne vedem pe noi înșine, arta este menită să deștepte în noi acele emoțiuni care ne zguduiesc firea cînd stăm față cu marile priveriști ale vieții. Ca și literatura, ca și muzica, ca și știința, pictura este menită să-și unească puterile în marele concert de luptă și să ne pregătească a fi mai mîndri de noi înși-ne, și mai buni atîngînd acele

coarde necunoscute care nu se vor toci nici o dată în om.

Unul cîte unul, toți se întorc la Natură, și înțeleg că depărtarea de la dînsa nu a avut alt sfîrșit de cît să-i facă să o înțeleagă mai bine.

Idealism și Naturalism. Cercetări critice. București, 1883, p. 213, 216, 219, 226, 228—229, 231—232, 234, 237—238, 239.

BARBU DELAVRANCEA SALONUL ATENEULUI (fragment)

1889

Cine, în Salonul de estimp, a văzut *Pădurea de fagi* — rău așezată, prea sus, într-o lumină falsă și înconjurată de copilării insuportabile —, cine a văzut această pădure de Ion Andreescu, dar nu cu ochii cronicarului monden, care vorbește cu același entuziasm ușor și impus de o rochie ca și de un tablou, desigur s-a convins că autorul acestui metru pătrat de pictură a fost un artist, un poet și un filozof. I-a trebuit artă, și încă multă artă, pentru ca să copieze atît de bine și de energic natura, i-a trebuit entuziasmul poetului creator pentru ca să surprindă în așa grad poezia naturii, și i-a trebuit profunditatea unui spirit speculativ pentru ca să descopere și să înțeleagă viața și misterele ei în trunchiurile colosale ale fagilor bătrîni. În această pînză avem ca elemente materiale : culoare, formă și rezistență ; ca elemente nemateriale : liniște și melancolie ; ca elemente vitale : anatomia și fiziologia fagului. [...]

Acest pictor [Andreescu] este, pe lîngă artist și poet, un fiziologist al plantelor.

Fagii lui colosali sînt plini de viață, și în viața lor pictorul a devenit fiziologist. Pe sub coajea lor, argintie, crăpată, răzbuzată, simți că circulă seva suptă din pămîntul de o realitate extraordinară. Dacă, urmărind același adevăr, am privi florile lui, am avea o dovadă mai mult și poate mai convingătoare. Corolele sînt atît de moi, de plăpînde și de grase, încît ai iluzia că le-ai putea strivi între degete, și că pe degete ți-ar rămînea apa și culoarea lor.

Mirea avea dreptate cînd într-o zi îmi spunea că „Andreescu în peisaj a început cu ceea ce alți artiști abia uneori pot să sfîrșească“.

La acest artist, dar, nu mai e vorba de desen și culoare, de corectitudine și energie, de sinceritate și adevăr, e vorba de ceva mai mare, mai adînc și mai excepțional: e vorba de natură în sine, iar nu de aparențele ei, e vorba de intuițiunea de geniu pe care numai artiștii extraordinari o pot avea. Andreescu nu migălește, nici nu te ametește într-o splendoare artificială de colori și nuanțe, el exprimă natura în cîteva note esențiale, și sub aceste note surprinzi — ceea ce în natură n-ai observa — viața intimă a fiecărei plante.

În fața peisajelor lui vezi natura vie și mare. Am spus că o vezi vie, și aici e un punct care-l deosebește de fermecătorul nostru maestru, Grigorescu. Ceea ce la Andreescu e viu, la Grigorescu e feeric; ceea ce la Grigorescu este splendoare uscată, la Andreescu se prefăce în simplu, energic și succulent. La Grigorescu bogăția aparentă te răpește fără a te convinge, la Andreescu simplitatea aparentă te convinge și te pune pe gînduri, te face să înțelegi, și de aceea admiri, admiri, fără regret și fără reticență, căci pleduările lui sînt niște rezumate limpezi ale esențialului din natură. S-ar putea zice că unul „ți-arată“, și altul îți spune că „a fost“. Unul povestește o legendă, și celalt desfășură priveliștea naturei cu toate caracterele ei esențiale.

Dar să reviu. Am zis că natura lui Andreescu este mare. Este mare, oricît de mic ar fi petecul de pînză pe care o interpretează. S-ar părea că această observație sau n-are nici o valoare în pictură, sau este o afirmație paradoxală. Și, cu toate acestea, nu este nici paradoxală, nici mai prejos de un adevăr însemnat.

În cele mai multe peisaje, copacii rămîn pe pînză atît cît îi vezi. Numai artiștii de talent știu să-ți aprinză închipuirea și să te forțeze ca să proiectezi în spațiu, în mărime naturală, ceea ce tu ai văzut pe pînză în mărime de o șchioapă. Din această cauză s-ar putea susține că *miniatura* nu există în pictură decît ca un termen convențional. Mi-aduc aminte că, la o expoziție din Paris, deschisă sub numele de „101 capete-de-operă“, în fața unei pînze de un decimetru pătrat, am văzut perfect natura în toată mărimea ei. Era *Gravorul* de Meis-

sonier, de care acest bătrîn artist, al cărui cap seamănă cu Moise de Michel-Angelo, n-a voit să se despartă cu tot prețul fabulos ce i se oferise. Gravorul este singur și obosit : capul îi cade în mîna dreaptă ; înaintea lui, o fereastră deschisă ; în lumina argintie și albăstrie a dimineții se duce la infinit perspectiva uui peisaj. Dacă acest subiect ar fi fost tratat pe 20 de metri pătrați, eu nu l-aș fi văzut mai mare. E o mare dificultate să faci giganți de o șchioapă, după cum este o mare ușurință să faci pigmei gigantici. Într-o miniatură bună vezi natura mare, după cum într-o natură proastă vezi o miniatură mărită. Cîți n-au făcut elefanți și cămile mici, și cîți n-au făcut pisici și cîni mari ? și cîți n-au făcut ploi și stejari care rămîn cît coada-șoricelului și cît un morcov, și cîți, în niște proporții pe care morcovul le întrece, nu au înălțat fagi și cedri colosali ! În orice caz, cei dintîi, la noi mai ales, au fost cei mai mulți.

Care sînt cauzele care te fac să vezi într-o pînză mică o mare priveliște, și viceversa ? Sînt multe, și, cu toate acestea, ajungi tot la una : este sau nu este talent. Un pictor de talent, fără formă și fără culoare, numai dintr-un schelet, desenat pe un sfert de hîrtie, te face să vezi un animal mare.

Andreescu a avut acest dar : la el natura e mare, în reala ei mărime, oricît ar fi petecul de pînză pe care o zugrăvește.

Andreescu, dar, a trebuit să aibă un talent excepțional pentru ca să nu înjosească natura micșorînd-o, și a trebuit să fie un spirit profund pentru ca să-i dea viața ei fiziologică care s-ascunde înaintea ochiului superficial și a artistului numai artist.

„Revista nouă“, 1889, nr. 2 și 3 și în : BARBU ȘT. DELAVRANCEA, *Despre literatură și artă*, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 269—270—272.

VERBUL PLASTIC ÎN CREAȚIUNILE POPULARE (fragment)

apărut postum : 1929

Literatura, pictura, sculptura, etc., toate artele au în vedere frumosul. Cu toate acestea diferă foarte mult una de alta. Deosebirea între pictură și literatură, de ex., este foarte mare și cercetarea ei conduce la oarecare norme

artistice de observat în una și în cealaltă : Deosebirea simplă, cunoscută de toți, că pictura se desfășoară în spațiu și literatura în timp ne conduce la deosebirea între mijloacele întrebuintate de ele și acestea dau naștere la diferențe mari și importante. În literatură avem ca mijloace sunetele articulate, în pictură : pînza, linia, culoarea. În pictură tabloul e un tot întreg perceput deodată de spectator ; în literatură, opera literară e o succesiune de sunete percepute succesiv, iar impresia totală rezultînd tocmai la fine din impresiile cari au rămas imprimate în mintea noastră.

O clipă este a pictorului, el nu poate decît un moment ; nici momentul anterior, nici cel următor nu poate să-l deie. Maiestrului pictor, aparținîndu-i numai o clipă, tot ce poate face el e ca, în seria înfinită de momente, să-și aleagă acel moment complex, bogat, care să ne facă pe noi a *bănu*i ce a fost înainte și ce s-ar întîmpla în urmă. Cu totul altceva se petrece în literatură. Aci avem a face cu succesiunea în timp. Pentru o acțiune poetul trebuie să-și consume tot talentul, căci acțiunea e totul în literatură, ea se desfășoară în timp ca și sunetele care o exprimă. Pictura e *statica* frumosului ; literatura e *dinamica* liniei.

Nu se poate susține în mod serios că creațiunea artistică este o creațiune spontanee. Nu există operă de artă care să nu fi început ca o scînteie sau o celulă animată în mintea autorului și numai încetul cu încetul s-a mărit pînă a ajuns la forma definitivă. Dacă o operă de artă, pînă a ajunge la forma ei definitivă, trebuie să treacă printr-o serie de evoluțiuni, cine prezidă acest proces ? Se face el inconștient ? Nu, procesul ce tinde a desăvîrși o operă de artă e prezidat de intelectul creatorului.

Imaginațiunea artistului creează opera, criticul din artist o completează și-i dă cumpănirea părților și omogenitatea.

În orice operă de artă este o logică a frumosului.

Revista de folclor „Sezătoarea“, anul XXXVII, vol. XXV, 1929, p. 17—28, și în : BARBU DELAVRANCEA, *Opere*, Ediție îngrijită de Emilia St. Milcescu, vol. II, p. 565—566, cf. și p. 738.

C. I. STĂNCESCU
CE ESTE FRUMUSEȚEA (fragment)

1896

... Spre a fi cineva în stare a înțelege *frumusețile* unei opere de artă trebuie mai întâi să fie în stare a înțelege *frumusețile naturei*, ale *vieții* ce a servit ca model artistului care a făcut acea operă.

Criticii de artă fac atîta paradă de vorbe pompoase, se slujesc de niște termeni atît de streini înțelesului comun, încît lumea a ajuns să creadă că arta este făcută numai pentru o clasă privilegiată, tocmai ea care este o *limbă universală*.

A ajuns lumea să creadă că arta este un secret care nu se dezvăluie și nu se lasă a fi înțeles decît numai adeptilor săi. Aceasta este cauza că noi auzim prin expozițiunile de artă și prin saloanele noastre, oameni care ocupă prin cunoștințele lor în alte specialități întîiul loc, urmînd a repeta că sînt cu desăvîrșire necunoscători în prețuirea unei opere de artă, pe cînd ar fi mai lesne a *raționa* asupra acestei opere de artă, a o compara cu natura, după ce, negreșit, vor fi căutat să învețe a *înțelege frumusețile naturii*.

Această comparațiune este *legea universală* pentru înțelesul oricărei manifestări a studiilor noastre.

În artele plastice (care se ocupă cu înfățișarea formei lucrurilor și a activității omului pe pămînt), ca și într-o *poezie* sau într-un *roman*, cum vom gusta într-adevăr frumusețile unei descrițiuni făcute de un poet sau de un romanțier, despre o patimă sau despre un aspect al naturii, dacă nu am avut prilejul să simțim și noi acea patimă sau să fi observat și noi în natură tabloul ce ni-l dăruie poetul sau romanțierul ?

Tot prin comparațiune dar, vom putea înțelege adevărata valoare a operei artistului. Legea e una și aceeași, deosebirea este numai în chipul prin care aceste tablouri după natură sînt înfățișate judecății noastre: Scrise, Zugrăvite, Scobite în marmură sau bronz.

Cînd judecătorul unei opere de artă, ca și judecătorul unui *act politic*, nu-și propune mai înainte de toate — precum trebuie să facă — de a *lumina* pe cei nedomiriți, conducîndu-i pe calea adevărului, sau grupînd împrejurul unui *adevăr necontestat* pe cei ce se

îndoiesc încă, atunci judecata lor este un pericol, este chiar, după părerea noastră, un act criminal.

Și într-adevăr, cum a zis Taine: „Misiunea criticului de artă este identică cu aceea a ziaristului politic, care apără *un principiu* și care după ce a expus cuvintele de căpetenie, pentru care există acel principiu, îl arată apoi în ce chip se manifestă și funcționează în rezultatele, în consecințele sale“.

Deosebirea este numai că chestiunile politice, adresându-se mai de-a dreptul la *interesele noastre zilnice*, și uneori de-a dreptul la *interesele noastre materiale*, lumea se preocupă mai întâi de dînsele și cu mult mai târziu se preocupă și de chestiunile artistice. Aceasta este și cauza că națiunile nu se ocupă mai special de arte de cât în cel din urmă timp al dezvoltării lor; la aceia *educațiunea poetică*, dacă ne putem exprima astfel, a unei societăți, se face cu mult mai târziu de cât educațiunea politică, și ceea ce este și mai adevărat, e că, după ce se face educațiunea *poetică* a unei societăți, vine înțelegerea unei arte speciale și mai cu seamă a *picturii*, cea din urmă născută pretutindeni și cea mai greu de priceput după adevărata sa valoare, cu toată greșita credință a multora, care își închipuiesc că fiindcă în pictură forma luminilor este înfățișată și prin adăogirea *culoarei naturale a acelor lucruri*, pictura ar trebui să fie mai lesne de înțeles de cât sculptura.

Acela care privește o pictură, necunoscând *meseria* pictorului, nici prin gând nu-i trece, ce viclenie a trebuit artistului ca să *materializeze* aerul nesfârșit și adâncimea cerului pe o pânză mărginită în întindere și care nu are nici o grosime.

Aceasta este atât de adevărat, această viclenie a artei este așa de mare, încât este știut că trebuie din partea spectatorului ce admiră un tablou, o educațiune specială ca să poată înțelege chipurile înfățișate într-însul, numai prin culoare, prin umbră și lumină.

De aceea copiii, țărani și sălbatici, înțeleg cu mare greutate deosebitele înfățișări ale picturii; ba încă... iau de multe ori *efectele de perspectivă* din peisajele făcute după natură înaintea lor, drept ceva supranatural, drept o vrăjitorie.

Am fost eu însumi martor la spaima ce produce asupra unor țărani, reproducțiunea exactă a unui efect

de perspectivă și aceasta nu la noi, ci împrejurul Romei, la cîteva leghe departe de cetatea eternă a Romei, la cîteva leghe de cetatea eternă a artelor. Întovărășeam pe un celebru peisajist și animalier francez într-o excursiune artistică și d-sa, reproducînd cu știința desăvîrșitului său talent, o cireadă de bivoli care apăru de odată în peisajul la care lucra, țărani care se strînsese pe lîngă noi, începură să se închine, fugiră și ne aruncară cuvinte înjurioase. Această frică și depărtare repede a țărănilor romani, fusese provocată de reproducțiunea exactă a unui efect de perspectivă. Ochiul artistului răpise naturei cireada de bivoli și mîna sa mai repede de cît cea mai perfectă mașină de fotografie, reprodușese în tablou fiecare grup de turmă, cu mișcarea sa, dar mai cu seamă cu mărimea sa particulară, după locul în care se prezenta în natură.

Din cele zise, ajungem la concluziunea că : precuvîntarea unei critici de artă trebuie să fie deslușirea, definirea *frumuseții*, căci frumusețea este fundamentul artei, precum dreptatea trebuie să fie fundamentul politicii și precum adevărul este fundamentul filozofiei. Aceste noțiuni sînt atît de netăgăduite, încît de aici înainte este pornirea multora de a judeca operele de artă, după cum fiecare se crede în stare de a judeca în politică actele guvernului și după cum judecă chestiunile de morală. Cu alte cuvinte, și sentimentul frumuseții, ca și sentimentul dreptății, fiind sădite chiar de natură în om, fiecare se găsește în drept a ști tot ce este sau nu frumos, precum știe tot ce este drept sau adevăr, inima sa și conștiința sa îi șoptește știința frumuseței ca și știința dreptății.

Deosebirea este numai că, pe cînd dreptatea și adevărul sînt absolute, *frumusețea este relativă*, este de multe feluri, schimbătoare, este fugitivă, nepipăită, renăscîndu-se neconținut, uneori veche prin formă, dar totdeauna nouă prin impresiune. Sînt în frumusețe atîtea nuanțe și atîtea chipuri de a o vedea și simți, încît se poate zice cu siguranță că frumusețea nu este în obiectul văzut, ci în ochiul care vede.

Între exprimarea bucuriei și a întristării, între rîs și plîns, nu este decît o nuanță ; de multe ori chiar nuanța dispăre, căci sentimentul unei mari bucurii este exprimat prin lacrimi, ca și sentimentul unei mari întristări.

Pe figura umană o singură modificare de linii exprimă un sentiment sau altul. În bucurie, în râs, liniile orizontale ale ochilor și ale furiei se ridică ; în întristare, în plîns, aceleași linii se cobor.

Frumusețea este dar schimbătoare ca și spiritul, căci ca și spiritul care este *viața interioară*, frumusețea este *viața exterioară*. Dar spiritul nostru, uneori este vesel, scînteiază, alteori este obosit, prea adormit.

Tot astfel frumusețea se manifestă, se pune mult mai bine la iveală, în unele momente, în unele mișcări, sub oarecare efecte de umbră și de lumină mai norocite.

Frumusețea este ceva așa de subtil, de nepriceput, încît de multe ori același obiect poate să ni se pară și prea frumos și prea urît, după locul unde este pus, dar mai ales după starea sufletului nostru, cînd îl privim.

Misiunea artistului stă mai cu seamă în acea pătrundere de a găsi cea mai frumoasă față a tot ce înfățișează în opera sa ; căci orice obiect însuflețit sau neînsuflețit trebuie întors în toate direcțiunile putincioase, pus sub toate înfățișările de umbră și de lumină, pînă ce să-i putem găsi înțelesul cel mai norocit, pînă ce să-i putem dobîndi *poezia sa*, căci nu este obiect în lume care să nu-și aibă frumusețea sa, poezia sa. Greutatea este a găsi acel moment și apoi a avea îndestulă știință ca să poți reproduce și eterniza prin magia artei, impresiunile răpite naturei.

C. I. STĂNCESCU, *Ce este frumusețea*, București, 1896, p. 15—22.

A. D. XENOPOL ȘI ȘTEFAN POPESCU CORESPONDENȚĂ

A. D. Xenopol către Ștefan Popescu :

5 sept. 1896

Îmi pare bine că nu m-am înșelat, cînd am văzut în dta și un om ce cugetă asupra artei, nu numai o practică, căci dacă în vremile mai vechi puteai să lași deoparte cugetarea și să te dai numai în voie inspirației, azi nu mai e învoit unui artist să fie numai artist. Cu cît va ști mai mult din toate sferele cunoștințelor și cu cît va cugeta mai puternic acel ce o produce, cu atît opera de artă a vremurilor noastre va pătrunde mai adînc în sufletul privitorilor, căci naivitatea acestora a dispărut, a fost înlocuită cu admirația reflexivă și deși pro-

duct al inspirației, opera de artă a vremilor noastre trebuie să conțină și o doză oarecare de cugetare. Din păcate, mulți sînt cei cari cred că pot înlocui inspirația prin știință și cugetare, aceasta inviolată.

Ștefan Popescu către A. D. Xenopol :

E o întreagă ramură a picturii care nu are nimic de a face cu naturalul : pictura decorativă, de stil. Acolo de multe ori figurile sînt limitate printr-o linie groasă de margine, care în natură nu există, cerul e o singură masă uniformă de o singură culoare egală, adesea presărat cu stele de aur, care în natură iarăși nu sînt. Părul, barba, de multe ori sînt simplificate într-o singură placă neagră, castanie sau roșie, ceea ce de sigur natural nu este. Vedeți dar că există o întreagă ramură a picturii pentru care naturalul nu poate fi un criteriu în apropierea ei. Aici totul se reduce la armonia dintre linii și culori, dintre armonia între masele de umbră și lumină, armonia în grupare, etc.

Din : Arhiva, Iași, 1907

CECILIA CUJESCU-STORCK FRESCA UNEI VIEȚI (fragment)

Preferințele ce le aveam în artă începuseră curajos, să se precizeze¹. Prețuiam „linia pură” chiar dacă ea nu ar fi atins perfecția, dar să aibă în schimb un caracter bine definit și o spontaneitate isvorită dintr’o viziune nouă de artă. La o parte cu acel tradiționalism convențional care dă naștere la opere searbăde și lipsite de inspirație și de viață. Preferam în lucrările mele „expresia”, ferindu-mă de linia ce o numim noi „savantă”, care uneori riscă să fie de o îndemănare aproape supărătoare. Ce artist rafinat nu ar prefera unei îndemănări precumpănitoare a operei lui Rubens, aparenta neîndemănare de uneori a unui Rembrandt ? Însă este foarte greu pentru un artist format, să reziste influențelor din afară, să renunțe la tot ceea ce a învățat și ce a văzut în muzee și să devină un om nou, „naiv ca un copil”, așa cum trebuie să fie un artist, ca să poată resimți o impresie proaspătă în fața naturei.

¹ Se referă la perioada anilor 1909—1916.

Pentru că mă gândesc la puterea de expresie a unei linii, sincere, spontane, iar nu manierată sau convențională, trebuie să vorbesc ca un exemplu, despre desenele copiilor, pline de frumusețe, de naivitate și de duioșie, calități râvnite desigur de artistul suprasensibil al epocii moderne. Desemnele copiilor ne atrag prin frăgezimea și simțul vioi al observației.

E curios cum desemele lor au o putere de sugestie mai mare asupra privitorului, decât o pot avea desemele artiștilor cu personalitate formată, pe cari le vedem prin muzee dar cari se aseamănă toate între ele; probabil pentru faptul că cunoștințele li sunt comune tuturor.

Mă mai gândesc și la desemele demenților, pornite din inconstiență. Ei iau elementele din natură și le combină cu logica lor specială, amuzînd și uimind în același timp, prin neprevăzutul și originalitatea lor. Desemele nebunilor sunt tot atât de sugestive ca și artele populare, care și ele deasemenea, pot deveni un nou punct de plecare pentru imaginația artistului. Datorită naivității, la copii și, inconstientului, la nebuni, pornirile interioare către frumos ale omului, își găsesc nestingherit, forma lor de exprimare.

Linia simplă în puritatea ei, așa cum o vedem în desemele copiilor, demenților sau primitivilor, se apropie ca aspect de linia-sinteză la care tindem, ca la un maximum de frumusețe, în arta cultă și uneori, ele se întîlnesc pe aceeaș culne.

Convingerea mea este că artistul, oricât de cultivat și talentat ar fi, trebuie să privească natura cu religiozitate, să rămână în fața ei neștiutor și despersonalizat, precum făceau sfinții cari, pentru a comunica cu Dumnezeu, se lepădau de toată mândria personalității lor, uitînd de ei însăși.

Și dacă artistul nu ajunge pe această cale să-și creeze opera ideală, atunci ar trebui să stilizeze natura prin mijloacele și cunoștințele sale, până va creea o sinteză, care e tot atât de simplă și atotcuprinzătoare ca desemele izvorâte din claritatea și puritatea subconștientului nostru.

CECILIA CUTESCU-STORK, *Fresca unei vieți*, București, 1943, pp. 225—226.

1910

În adevăr, dragă prietene, vechii sculptori ai Eladei au fost artiști fără de pereche. Artiști în cel mai înalt și mai adânc înțeles al cuvîntului.

Tu îi admiri, te închini lor, și te crezi, prin asta, urcat în sferele superioare ale înțelegerii și ale simțirii.

Tu îi admiri pentru „perfecțiunea” lor tehnică, pentru simțul lor de proporție, pentru neîntrecuta lor seninătate.

Dar — în ciuda surîsului tău sceptic —, îi admir și eu.

Eu îi admir pentru inteligența meșteșugului lor, pentru logica creațiilor lor, pentru sinceritatea lor mare și pentru neclătinatul lor bun-simț.

Înțeleg prin inteligența meșteșugului, acea însușire pe care o au unele firi inspirate de a ști să aleagă, pentru exprimare, materialul cel mai potrivit sentimentului și viziunii lor interioare. Beethoven nu și-ar fi putut exterioriza anumita lui lume lăuntrică în marmură, cum Michelangelo n-ar fi putut-o exterioriza prin sunete.

Prin logica creației înțeleg facultatea pe care o au unii artiști de a dibui ce merită și ce nu merită să exprime, aflîndu-se într-o determinată atmosferă sufletească și ideologică...

Înțeleg prin artist sincer, artistul al cărui ideal rămîne același : nedezmanțită armonie între creație și sufletul din care aceasta ia naștere.

Și vei vedea, din cele ce urmează, ce înțeleg eu prin bun-simț, în artă.

Ți-aduci aminte ? Vorbindu-ți o dată de *Venera din Millo* tu ai suspinat, cu semnificativă melancolie : — „Ah !... unde se mai face astăzi așa ceva ?!”

Dacă astăzi s-ar mai face exact așa ceva — eu, prietene drag, n-aș fi de loc mulțumit. Dar nici nu se poate.

Oricît de vrednică ar fi sfortărea noastră, astăzi, noi artiștii, nici nu ne putem închipui, nici nu putem executa o operă similară, fiindcă — vai ! — nu sîntem aidoma vechilor sculptori din Elada. Putem — cel mult — lua ca lozincă principiul artei lor : nedezmanțită armonie între lucrare și între sufletul din care aceasta ia naștere.

Au fost în Franța, la începutul secolului al XIX-lea, o seamă de artiști, care hotărînd să reacționeze împotriva artei de budoar ce mai persista încă, moștenire de la trecuta putere a unei nobilimi fastuoase și ușurate, s-au apucat de făcut artă... franceză în spiritul romano-grecesc. Pe ce treaptă a decadenței se va fi aflat plastica franceză, înainte de mișcarea lui David e greu de precizat. Ceea ce însă se știe lămurit, e că toată școala lui David a fost, în ciuda talentelor necontestate care au ilustrat-o, o lamentabilă imitație a unei arte demult apuse. Punîndu-și în cap să răstoarne arta galantă, care reprezentînd o epocă, era cu toate scăderile ei, o manifestare sinceră, David a lansat stilul acela calculat, sever, glacial, ce nu avea nimic din sincera expresie a echilibrului spiritual grecesc. Mai ales într-o epocă de clocotire proletară și de avînt războinic — cum a fost aceea napoleoniană. În locul unei arte dinamice... — (ceea ce prin ecou începe cu Delacroix mult mai tîrziu) —, am avut, hibridă, o artă statică reeditînd inerția statuară a romanilor, uneori chiar olimpica grație a grecilor, dar niciodată forța barbară a celor dintîi sau idealismul netulburat al secunzilor.

Școala lui David e moartă de mult în Franța. În schimb, arta greacă, mai mult decît cea romană, viază, viază, neștirbită ca prestigiu și frumusețe, după atîtea răsturnări și învieri de popoare, după atîtea veacuri grele rostogolite peste sufletele omenirii neodihnită în căutare.

Pentru ce oare supraviețuiesc încă, artiștii sprintenei Elada? Fiindcă au avut, ca nimeni alții în aceeași măsură, simțul acela care i-a călăuzit să prefere în munca lor nu imitația, ci observația.

Cînd zic că au preferat observația imitației, nu înțeleg că n-au împrumutat felurite trucuri de meserie și chiar canoane stabilite de experiența altor năroade mai bătrîne în civilizație. Dar nu și-au însușit sufletul altora, ci s-au străduit să observe și să exprime tot ce era [ambianța] lor, obiceiurile lor, preocupările lor, entuziasmul lor, bucuriile, durerile, speranțele și înfățișarea fizică a contemporanilor lor, a celor mai plastic reprezentativi dintre ei. Au fost, cu alte cuvinte, contemplativi — martorii și interpreții epocii lor. [...]

Ți-am spus într-o zi — și tu m-ai privit atunci cu milă! — că cea mai mare primejdie pentru un tînăr

care se dedică picturii ori sculpturii, e să învețe a desena după ghipsuri, mai cu seamă după cele antice. Mi-ai imputat — îți mai aduci aminte ? — că eu n-aș avea respect pentru „tradiție“, că toată admirația mea pentru clasici nu-i decît verbalism.

Dragă prietene, grecii au atins perfecțiunea numai prin studiul naturii vii, contemporane, iar nu printr-o servilă copiere a unor mulaje, oglindind adeseori schilod, alte vremuri, altă sensibilitate, altă viață. Noi ne opintim să-i ajungem pe vechii greci, dar ne folosim în acest scop de mijloace diametral opuse decît cele urmate de ei, adică de contemplarea atentă, pasionată a vieții contemporane.

Bănuiesc că în răspunsul tău îmi vei pomeni de „perfecțiunea formei“, pe care, după a ta credință, n-o putem învăța decît de la antici.

Dar în artă, forma nu e niciodată perfectă prin ea însăși, ci prin ceea ce izbuteste să exprime.

Noi vedem astăzi lucruri și oameni pe care grecii de acum două mii de ani nu i-ar fi putut bănuși. Sîntem frămîntați de alte sentimente, de alte pasiuni, de alte rîvniri, sau, dacă vrei, de aceleași, dar cu alte nuanțe.

Artistul modern trebuie să caute și să găsească, prin urmare, forma cea mai corespunzătoare ideilor și sentimentelor de care este stăpînit el și semenii săi.

Vom atinge și noi „perfecțiunea“, cînd vom izbuti să aflăm acele forme care vor fi în cel mai neștirbit grad în armonie cu fondul nostru sufletesc. Și asta ar însemna că vom fi cucerit stilul nostru.

Deci, cînd grecii aveau nu pasiunea exercițiilor mecanice, după mulajele unor răposați de alt neam, ci pasiunea naturii vii, a observației directe a mediului înconjurător, în tot ce acesta avea mai local expresiv — cine din noi doi are dreptate, cine din noi doi respectă și continuă mai credincios tradiția ? Tu care strigi : „lăsați natura ! nu vedeți cîtă perfecțiune e în *Venera din Millo* !“ sau eu, care propovăduiesc : „Jos cu ghipsurile anoste și inerte ! priviți, pricepeți, exprimați viața prezentă și descoperiți în ea nota frumuseții care să rămînă eternă ... ?“

N. TONITZA, *Scrieri despre artă*, culegere de texte, cu adnotări și o prefață de Raoul Șorban, București, 1964 (ed. II), pp. 49—51, unde este următoarea notă : «a apărut sub titlul *Scrisoare veche... Paris, februarie 1910*, și cu titlul marginal pe care l-am reprodus în această culegere. S-a publicat în „Țara de jos“, februarie-martie 1927, pp. 44—46».

TUDOR ARGHEZI
„TINERIMEA ARTISTICĂ” : EXPOZIȚII

1914

Fără voie, am reveni și revenim mereu la Brâncuș, ale căruia pietre și bucăți de bronz imaterializate și strecurate în regnul fantastic al imaginilor își pierd ponderea și te urmăresc ca niște amintiri tănuite.

Muza lui adormită e un cap de bronz, suflat cu aur, zmulș ca din grumajii unei statui întregi și culcat pe un obraz. Orice altă atitudine-i cu neputință. Îndată ce l-ai lăsat din mîna cu care ai cutezat să-l ridici ca să cercetezi cu de-amănuntul mijloacele extrem de simple și totuș indefinite cu care au fost indicate pleoapele închise, Muza se așează singură, ca să continue să doarmă, supusă somnului ei inevitabil. E o transparență în acest chip de aur, vitrifiat, care te face să crezi că între metal și ochi s-a interpus un strat de glazură groasă și că liniile au fost scobite sau zmulse înafară, prin interior, ca suprafața pămîntului stîncos.

E adevărat că pentru a reda imaginea rapidă a acestui refugiu, pripit nesistematizat, ce-i somnul unei femei, trupul devine inutil.

Brâncuș ia din tunică atît cît îi trebuiește ca să provoace o curiozitate intelectuală și o mulțumire de filosof. Înțelege oricine cît rămîne în urma acestor preocupări care spiritualizează mineralul și confruntă definitiv într-un punct materia cu ideea, plastica descriptivă, oricît de frumoasă, cu un caracter pur și simplu grafic.

Opera lui Brâncuș face parte din acea frumusețe particulară care pare comunului urîtă, și aduce, prin analogie, aminte Sfintele Scripturi, neîntrecute ca frumusețe literară, unde se vorbește de curvie, de stricăciune și de boalele secrete, cu un sens de superioară frumusețe.

Acest urît frumos, acest urît admirabil, n-are să placă decît unui detot primitiv sau unui intelect excepțional de uman și de rafinat — ceea ce-i totuna — și societatea „civilizată”, numai după o deprindere, se va învăța să-l prețuiască. Noțiunea de frumos e la cei mai mulți exterioară, acel exterior care-i mai mult decît exteriorul, pentru că adaogă la el. Nu place tabloul, place culoarea; place ușurința culorii. Iată de ce în istoria artelor atîți artiști superficiali, scriitori de verbiaj, pictori de îmbră-

căminete, poeți de ciripeli, muzicanți de puf și păienjeniș — au trecut de mari. Mulțămită unei estetice care derivă din alcov și din odaia de toaletă.

Este o frumusețe deasupra acesteia; este cam ceea ce-i știința, ocolită în frumusețile de găteală a naturii, frumoasă mai ales pentru faptul că în toate nervurile unui vegetal, în toate moleculele de aer, de fier sau de argilă, sau de lumină, circulă, mută, taina pe care o descoperă învățatul și o presimte artistul.

Brâncuș e un începător, dacă nu chiar cu desăvârșire un prim începător. E în orice caz un om nou, care a cugetat și a căutat multă vreme, pecînd alții se mulțumeau să trăiască minunat de dulce, locul unde trebuie să se încrucișeze dreptatea artei cu noul intuitiv. Și este nou de tot pentru că trezindu-se într-însul toată tăcerea misterioasă cu care o vietate vine pe lume, fără conștiința că ar fi aflat ceva din trecut, un trecut care-i al lui, bănuiește, și-i oricum al universului de unde scoboară, oricare i-ar fi calea, pîntecul femeii, sămînța vîntului și a moșiei; pentru că agitîndu-se cinstitor al ele- nilor și franțuzilor, unda uriașă a lumii a găsit o expresie nouă, o expresie Brâncuș.

TUDOR ARGHEZI, *Pensula și dalta*, București, 1973, p. 119—121.

CUVINTE DE PICTURĂ (fragment)

1915

Tabloul e și mai primejdios pentru artist decît cartea, căci, brusc, el se poate scufunda definitiv în prăpastia unei singure clipe. Îndată ce ochiul a trecut peste un tablou, fără să se fi oprit la el, tabloul acela s-a sinucis. De unde pictorul trage învățătura că tabloul lui trebuie să răcnească, în orice caz să nu pară bilbîit. Ochiul public trebuie prins solid, ca de-o coadă, și aruncat în tablou. Pretinsele delicateți de viziune, de colorit, de subiect, sînt bune în literatură. În pictură, lipsa de vigoare echivalează cu lipsă de talent.

Nu știm, din cîte lucruri decorează viața, să fie vreunul mai emoționant și mai frumos decît tabloul, și artă mai pură decît pictura. Un desen e preferabil unei poezii, și unei cărți îi poți da rîndul, bucuros, după o pictură. Pictura se deosebește lin și neted și instantaneu.

Dintr-odată tresare pe pînză ceea ce cartea pune timp și caznă ca să înfățișeze, de cele mai multe ori penibil și fără stil. Cu scriitorul pierzi aproape acelaș răgaz și cîștigi aceleași amărăciuni ca el, din durata muncii. Ceea ce pictorul a zămislit încet, punct cu punct, și pensulă cu pensulă, ți se dezvăluie cu desăvîrșire într-o secundă. Sfortările artistului rămîn secrete, ascunse în linia și culoarea lui. Cu o impresie l-ai judecat, te-a dobîndit sau te-a învins.

Pictura este natura nudă și primejduită. Ochii ei stau deschiși, naivi și liniștiți. E o artă la lumina zilei, care de cîte ori se atinge de dînsa poate să o ucidă sau orbească, și pictorul își riscă viața sufletului cu fiecă tablou. El se supune criticii întreg, și n-are din cadrul îngust în care își încearcă puterea și adîncimea decît un singur mijloc de scăpare, talentul. Aci judecat, aci osîndit, și deces tot aci, pe o pînză cît palma. E jongleria supremă.

Și cu ce puține și copilărești mijloace se captează talentul în pictură ! Dintr-o cutie cît geanta unui chirurg, pictorul scoate o mie de impresii și o lume care poate să fie infinită. Bijuteria și piatra scumpă topită a vopselii lucesc în paletă. Roșul purpurei, albastrul azurului, galbenul aurului, verdele, violetul, soarele, cîmpul, fîntînile, vîntul — toate sînt strînse într-o pensulă și o cutie de buzunar. Cu o liniște de zeu păgîn primitiv, optimist și vesel, pictorul reface fir cu fir universul. Și cît e de fericit lucrul lui ! Artist pînă-n adînc, el nu cunoaște posomorîrea literară, cazna și frămîntul omului robit penei, cuvîntului și căldării cu cerneală. În vreme ce scriitorul geme, pictorul cîntă. O voluptate neîncetată îi stăpînește sufletul, plămădit cu culoarea. De cîte ori îi trece pensula din vopsea pe pînză, de atîtea ori ființa lui trebuie să aibă senzația că se decuplează și reînvie. Drepturile pictorului la bucurie sînt mai drepte și mai mari.

Și-i fermecător cum darul de a chema cu privirea și de a strînge cu creionul și vopseaua, vine brut, lipsit de împletirea factice a culturii. Ceva de sine stătător și neastîmpărat. Pe linia ce și-a tras-o cu cărbune, pictorul odată pornit, merge pînă-n sfîrșit, pînă la sfîrșitul lui, dacă linia este infinită. Viața lui se va strecura printre imagini ; nimic nu-i poate distra mîna lucrătoare și nimic

nu poate fi amestecat întru atît cu materialul lui încît să-i schimbe făptura desenului și a culorii. Scriitorul se poate împrumuta atîtor influențe străine care-l silesc să iasă din sineș în larma municipală. Pictorul rămîne pictor de-a pururi și pururea el. Meditarea și o tăcere ce-i nutrește îmbelșugat vigoarea însoțesc vîrstele operei sale, și în divina lui îndeletnicire, el se ascunde mai bine decît scriitorul, trădat la tot pasul și în fiecare cotitură a închipuirii.

Apoi tabloul are asupra cărții superioritatea unicului exemplar : el este și scop și rezultat, truda plămădită cu arta, sîngele petrecut în vopsea și linii. Dacă pictorul știe să se învăluie în marele anonim al formelor nesfîrșite, nu-i mai puțin adevărat că-i urma chiar a mîinilor lui acolo, pe fața de pînză sau de hîrtie spînzurată în odaia dumată. E ca o icoană de aur înlăuntrul căreia un os a fost așezat, al sfîntului din metal.

Desigur că nu toți pictorii consideră arta ca un sacerdoțiu, și pentru mulți dintr-înșii pictura e un negoț. Școlile nu sînt făcute să aleagă, și dacă un ministru ar emite un program de studii mistic și pătat de lirism, bele-arte n-ar mai adăposti atîți flăcăi și atîtea mirese atrase din capriciu către o instrucție profesorală a durerilor arte. Școala folosește artiștilor întrucît îi învață cînd să se lepede de dînsa.

Între pictori se găsesc, aici la noi, și s-ar părea că nu se poate, oameni devotați cu înverșunare artei. Puțini scriitori s-ar putea lăuda că într-o zi oarecare și-au iubit meseria cu pasiunea pictorilor, la care văpaia nu știe conțeni. E cinismul deprinderii, — și omul se scîrbește lesne și cu geniul...

IDEM, p. 138—140.

BARBU DELAVRANCEA — DINTR-UN INTERVIU —

1916

Ceea ce numim noi „progres în artă” este mai mult o influență a trecutului asupra actualității. Această influență poate fi numai un reflex al înaintașilor asupra urmașilor, dar poate fi și imitație senilă și prin urmare nu o scădere, ci o decădere. În știință epocile sînt successive, în artă sînt convulsive. În știință, indiferent de

numărul geniilor creatoare, o epocă posterioară cuprinde un grad de cultură și de înaintare mai mare decât într-o epocă anterioară. În artă poate să fie și așa, după cum poate să fie și contrariul. În artă se ia act de eforturile trecute fără a pretinde că s-a sporit puțința de a crea. Evoluțiunea trecută nu se cunoaște decât în științele pozitive. În artă, mai mult revoluțiunea, care adeseori sfârșește cu tulburarea zadarnică a sufletelor omenești. Așa că noi am putea să zicem că bună starea oamenilor va fi cu atât mai mare cu cât va fi vorba de epocile viitoare mai depărtate, iar „fericirea oamenilor“ trebuie să o căutăm când în epocile trecute, când în cele posibil viitoare, alternându-se, iar nu succedându-se. Și zisei „fericirea oamenilor“ în înțelesul „bucuriilor artistice și actuale“ — căci una e cunoștința monumentelor de artă a trecutului și alta e să asisti și să contribui, fără să vrei, la operele de artă în timpul pe care l-ai trăit tu. În primul caz e o închipuită fericire, în al doilea caz, e o fericire deplină.

Interviu luat scriitorului de „Cleante“ pentru „Rampa nouă ilustrată“ V, 31 mai 1916, p. 1, înd. „Anchetele Rampei“ — apd. BARBU DELAVRANCEA, *Opere*, Ed. îngrijită de Emilia St. Milicescu, București, 1965, vol. II, p. 512, cf. și p. 729.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU PE CATALOGUL SALONUL FRANCEZ DIN 1920

[...] Căci după ce războiul a reușit să dezvolte în om acea specifică virtute a masacrului, de sigur că o privighetoare împunsă în ghimpele unui trandafir nu va mai impresiona cu aceeași intensitate ca'n vremea când un singur cadavru pescuit pe Tamisa, ajungea să înfioare întreaga lume prevăzută cu tipografii.

Să nu poată atunci impresiona pe artistul de după războiu decât violența, cruzimea, bestialitatea? Fiindcă tandrul om al păcii a putut într-o zi să cadă în extrema cealaltă a îndârjirii războinice, de ce și reacțiunea inversă n'ar fi cu puțință, mai ales că asemenea susceptibilitate pentru extreme, s'ar putea interpreta că dovedește ampla complexitate a sufletului omenesc?

De fapt omul păcii a încăput în războiu, prin efortarea de a-și salva întocmai sufletul păcii, pe care într-o anume clipă l-a crezut amenințat. Și numai durata stării

prime de efort a făcut să se uite mobilul psihic al apărării, sălbăticiind astfel pe omul care a recurs la războiu tocmai spre a se împotrivi sălbăticiirii.

Deci dacă mimozicul estetik din vremea de pace a putut să devină svîrlitorul de granate din războiu, nu e un motiv ca procesul psihic invers să fie o consecință firească, aceasta fiindcă, judecînd după expozițiile recente, întorsul la artă a grenadirului ar însemna întoarcerea către o viață care nu mai e cea actuală.

Întotdeauna arta a trăit din actualitate, s'a manifestat ca chintesența realității, prin realitate înțelegînd în cazul acesta natura care nu poate varia, iar prin actualitate *interpretarea* omenească, ce poate varia, fiindcă deslușește în fiecare timp alte caractere ca esențiale naturii.

Astfel, trupul femeii ce stă model în atelier are aceeași conformație și înainte ca și după războiu; pe cînd însă artistul extenuat senzual din ultimii ani ai păcii, vede în nud un triumf al nuanțelor de lumini, după patru ani de front vine altfel dispus și vede atunci în nud un triumf al sexului.

Deasemenea, dacă esențialul în înfățișarea uvrierului de pe vremea lui Meunier eră renunțarea, abaterea, animalizarea; după patru ani de continuă și sistematică excitare a aceluiași uvrier la rezistență și violență, esențial pentru înfățișarea lui devine revendicarea, sumeterea, protestul.

Dar nu e vorba de a determina formele viitoarei inspirații, ci a stabili numai lipsa oricărei relațiuni între preocuparea de „Grădina Hesperidelor“ sau „Vestigiile lui Pierrot“ și ceea ce caracterizează lumea de după războiu.

Și nici scuza unui refugiu al spiritului obosit de războiu, într-o lume ideală nu se poate invoca, atîta timp cât *ideal* ar urma atunci să însemne, evocarea vagă a realității unor vremuri trecute, fiindcă fantezia nu e în stare să precizeze sinteza prezentului.

Dealtfel, cuvîntul *ideal* în artă nu a însemnat niciodată ceva *ireal*, ci tocmai concreta expresie a *esențialului* realității, în care artistul a trăit.

Asemenea, fantezia în artă n'a intenționat vreodată a opune lui Dumnezeu o realitate mai reușită creată de artist, nicio operă neputînd să se nască dintr'o ignorare

sau depreciere a realității ; ci tot ce e artă — fie jalnic, fie bucuros —, e tot un imn sau de admirație, sau de extaziere pentru ceea ce artistul mai atent și mai impresionabil decât toți ceilalți muritori, distinge în lumea din juru-i.

Nu se poate prin urmare ca tocmai artistul să fie cel mai indiferent realității și, pentru o lume ce singur și-o făurește, în gând, să uite pe cea în care îi e dat să trăiască.

I se zice *sensibilitate* deosebitei puteri de percepțiune a artistului, la care participă și sentimentul său ; totuși, spre a distinge intensitatea emoțiunii ce i-o produce relațiunea dintre colorile din coada unui cocoș, de cea pe care i-o produce relațiunea dintre sufletele unor inși ca cei din familia Atrizilor, de pildă, s'ar cuveni a desemna prin *impresiune* pe cea dintîiu și prin *compasiune* pe cea din urmă.

Compasiunea de sigur nu în sensul religiei creștine, ci în acel al psihologiei moderne, adică facultatea de a înțelege sufletul celuilalt, de a se transpune în el, de a se identifica cu dînsul.

Oricât de straniu ar suna acest cuvînt în terminologia uzitată'n estetică, totuș fără compasiune nici inspirație nu poate exista, nici exteriorizare, prin operă, nici degustare a artei.

Fiindcă purcede și apelează la compasiune, arta încetează de a se exercita în războiu ; sentimentul ce înarmează mâna omului împotriva semenului său, fiind doar tocmai opusul sentimentului care extinde sufletul artistului pînă a-și pricepe semenul ca pe sine însăși.

Că și spiritul de sacrificiu al eroului de războiu, ar fi tot de natură compasională — e cu desăvîrșire eronat. Căci, — pe cînd războinicul *scindează* lumea în amici și adversari, — artistul o *unifică* în pietatea ce o poartă operei lui Dumnezeu, indiferent dacă se manifestă prin *Venus din Milo* sau *La Vieille Heaulmière*.

De e adevărat că îndeletnicirea cu arta dezvoltă sentimentul compasional, ar fi trebuit ca'n Europa să nu mai poată reînvia ferocitatea războinică, sau — dacă nu — tot ce am numit pînă'n prezent cultură artistică a fost numai un simulacru.

Iar dacă arta nu e în stare să lărgască sufletul omenesc, atunci de ce ar mai profesa-o omul ?

La ce poate servi pregătirea emoţiunii artistice, dacă ea e ursită să lase lumea indiferentă ?

Oricum, asupra manifestărilor artistice de după războiu, numai viitorul va putea decide, dacă ele confirmă inutilitatea artei, sau dacă prin ele exprimă numai vechea concepţiune şi dacă arta lumii noi, ieşite din războiu, de acum înainte are să vie.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Necesitatea frumuseţii*, Bucureşti, 1927, p. 83—87.

INSEMNĂRI — DESPRE PORTRET

1927

Portretul ca subiect artistic s'a născut şi trăieşte pe de o parte din vanitatea omului de a-şi păstra în icoană chipul — o iluzie de expansiunea celui peste marginile vieţii —, pe de alta din îndemnul firii artistice de a păstra în icoană un chip, în care natura se desvăluie mai intensiv ca de obicei. Mai mult însă decît voia artistului hotărăşte de portret *comanda*. Plecarea artei portretului la gustul profan a celui ce comandă, trebuie să fie tot aşa de puţin socotită în paguba *artei*, precum cerinţele practice a celui ce îşi porunceşte o clădire — hotărîtoare pentru alcătuirea ei — pot fi socotite în paguba artei arhitectonice. În deslegarea estetică a unei teme profane artistul dă măsura capacităţii talentului său.

Artistul e veşnic supus modelului şi atîta timp cît el poate să se transpue în modelul astfel dat, e indiferent dacă fantezia sa, sau altcineva din afară îl impune. În estetica lui Goethe şi Schiller predomină preceptul : „obiectul să hotărască totdeauna de legea artistică“, bun să devină pizania oricărui atelier.

Acum în afară de mici înfumurări, închipuiri şi automăguliri, condiţia primă şi ultimă pe care o pune pictorului cel ce vrea să fie portretizat, precum şi tot publicul e : *să samene*. Asemuirea e însă o noţiune mai elastică chiar decît aceea a frumosului ; ea atîrnă de individ, de cultura sa optică, de fantezia şi de întreaga sa concepţie vizuală.

Tot omul are, faţă de fiecare din semenii săi cu care vine în legătură, o altă înfăţişare, un alt aer ; felul cum se simte cu unul sau cu altul, hotărăşte inconştient şi involuntar de expresia chipului său. Dacă se potriveşte

momentul psihic din portret cu cel cunoscut din viață, privitorul găsește că tabloul „*seamănă leit*“ ; dacă nu, atunci acelaș privitor găsește că deși seamănă formal, totuș aerul nu e adevărat. E vorba aici de părerea celorlalți și nu de a celui portretizat, deoarece mai puțin ca oricine își cunoaște omul singur expresia feții sale. Cineva are prilejul să se vadă numai în oglindă, și dinaintea oglinzii atitudinea sa sufletească e sau pasivă — căci lipsește persoana a doua ca reactiv — sau e făcută, o punere la încercare a diferiților mușchi ai feții. Ca imaginea din oglindă e și imaginea din aparatul fotografic : tot fără motivare psihică stă cineva dinaintea camerei negre ca și dinaintea oglinzii, de aceea fotografia poză e mai totdeauna lipsită de viață, iar dacă cea *instantanee* pare mai vie, e fiindcă prinde înfățișarea omenească dintr'un moment activ.

Pasiv, arătându-se numai, stă o persoană și în fața pictorului portretist ; deosebirea mare e însă, că aici aparatul ce reproduce imaginea e un intelect conștient, cu darul de analiză și sinteză, astfel cu darul de a mijloci o atitudine care să cuprindă caracteristica tipică a modelului. (Prin caracteristică, înțeleg aici desăvârșita confundare a formei cu sufletul, iar prin tipic înfățișarea unei ființe cum e mai des, *mai ea*). N'ar exista acea elaborare dintre gând și simț a artistului ; între un portret de artă și o fotografie n'ar mai fi decît o deosebire de tehnică.

Uneori elaborarea aceasta trece peste caracteristica tipică ajungând pînă la idealizarea sau dramatizarea modelului, un stadiu unde interesul pentru portretul ca atare încetează și începe interesul pentru episod ; alteori ea rămîne cu mult în urmă, ca în arta modernă de pildă, unde se dă precădere incidentalului, momentanului, față de sinteza tipică. E drept că o figură într-o atitudine momentană pare mai însuflețită decît una redusă la icoană ; un asemenea câștig realist e însă în paguba veșniciei monumentale. Închipuească-și cineva dacă nu e un chin a avea în casă, și deci a vedea zilnic, portretul unui cunoscut osândit de pictor să se ridice după scaun la nesfârșire, sau să poarte deapururi ca o pată verde în mijlocul feții, un reflex *original* de lumină. Adevărata artă a portretului tinde să redea omul cum e în totdeauna, nu cum e numai într'o clipă, „în concepția caracterului gene-

ral (*general air*) stă tot farmecul și asemănarea portretului" (Reynolds). E vorba aici de formă ca diagramă a unui suflet, căci imaginea unei fețe, are numai atîta timp o însemnătate cît o exteriorizează o personalitate psihică.

Așa cum se înțelege obișnuit asemănarea, nu înseamnă decît exacta copiere, adică a fi stăpîn pe meșteșug, deci privind deopotrivă toate genurile de pictură, nu numai portretistica în special. Tot așa doar, cum copiază portretistul fața care-i stă dinainte, copiază peisajistul livada din fața ochilor, sau pictorul fantezist viziunea pe care o vede (*trebuie să o vadă aievea?*) în închipuire. Cum însă aceeaș casă, tot atît de *asemănător* redată, e neînsemnată la unul, pe cînd la altul devine expresivă ca o masă tragică, urmează că nu *copierea* aceasta exactă hotărăște conținutul unei opere de artă, ci găsirea și redarea *acelui punct de vedere unic, în care un lucru sau o ființă exteriorizează cel mai mult din caracteru-i propriu de totdeauna*. Și tot astfel, nu *asemuirea* între model și execuție, alcătuește emoția artistică a privitorului, ci încercarea în fața tabloului a aceleiaș emoții pe care artistul a simțit-o în fața naturii, cînd a descoperit acel moment unic de vizibilitate supremă, și care mișcându-l l-a îndemnat să-l fixeze pentru totdeauna cu emoția sa cu tot, ca să-l împărtășească.

Acum, o dovadă că exactitatea trăsăturilor nu hotărăște nici măcar de asemănare, se poate trage din fotografie, care deși copiază mecanic, deci cel mai exact, totuș de cele mai multe ori nu satisface în privința *asemănării*; aceasta fiindcă redă o vizibilitate *indiferentă*, nu alege pe cea mai *caracterizătoare*. Aceeaș față e altfel văzută din dreapta, altfel din stînga, altfel din față etc. (deaceea și cele trei poze capitale în fotografiile pentru fixarea identității pușcăriașilor). Există însă pentru vederea artistică o poză unică, care subsumă caracteristica unei fețe (sunt fețe pe cari memoria ni le păstrează numai din profil, altele numai din față etc.), o ținută a capului ca și o stare sufletească, în care cineva e cel mai mult el și pe care, a o alege, a o găsi, hotărăște de talentul portretistic al unui artist. E astfel portretul o creațiune de sinteză, nu însă pornită dintr'o filozofare asupra caracterelor, ci din intuiția artistică în alegerea formelor. Nu tâlcuire, ci întrupare.

Portretistul e pictorul invizibilului. O față începe să existe ca portret de îndată ce exteriorizează și un suflet. Însă pictorul portretist pătrunde sufletul nu prin înțelegere, ci prin instinct, asemenea actorului care se identifică cu persoane pe care propriu zis nu le pricepe.

Fiecare portretist e în bună parte pictor de natură moartă ; o spune preferința pe care au arătat-o cei mari, ca Velázquez, Van Dyck, englezii, pentru îmbrăcăminte și accesorii ; astfel că de multe ori, pare-se, capetele cele mai interesante, n'au încordat mai mult pe artist, decât îi era necesar să reprezinte un pepene, sau un coș cu struguri.

Poza în față sau în profil o hotărăște concepția artistică mai mult decât o impune caracteristica formală a unui cap. Astfel, profilul în portretul quattrocentului e chestiune de stil, cu origine poate în poza donatorului din tablourile mari de altar, sau în efigia monetelor romane, tot așa ca cea în față, bizantină, care e determinată de atitudinea iconică expusă întreagă adorării. Alături de aceste concepții, Renașterea a găsit o poză între profil și față realizând în acest mod o medie între ideal și real ce constituie un apogeu în artă.

Dacă fața e cu adevărat oglinda sufletului, apoi cu cât cunoaștem mai mult un suflet cu atât fața sa își pierde precizia formelor. A-ți trezi din memorie fața primului întâlnit, e mult mai ușor decât aceea a prietenului pe care-l vezi zilnic. Se pare chiar că minte uneori natura, când e vorba să vădească un suflet prin față ; altfel n'ar fi așa de mare deosebire între felul cum își închipue un artist chipul lui Socrate sau Kant și cum au fost ei în realitate.

Să nu se confunde în portret *expresia*, care înseamnă a exista și psihic, cu *expresivitatea*, care înseamnă redarea unui început de emotivitate, din redarea sufletului în acțiune și care, prin urmare, tocmai fiindcă angajează într-o activitate modelul, de-ar fi și numai psihică, iese din preocupările artei curat portretistice, intrând în domeniul picturii narrative.

Expresia rămâne astfel în arta portretului : existența firească ce se obține din raportul dintre părțile formale alcătuitoare ale unei fețe, în momentul pasiv al pozării.

Costumul intră'n portret nu ca o necesitate realistă, ci fața se izolează prin haină în tablou, concentrându-se atenția asupra ei. Se pare deci că decența n'a contribuit cu nimic la puținătatea portretelor ca nud.

Fondul în portret nu are de îndeplinit un rol realist de localizare și nici unul simbolic de explicare a unei firi, ci intră obișnuit în alcătuirea fondului de necesități de ordin decorativ, care echilibrând formele cuprinse într'un cadru, aduc consistență în relația dintre ele, așa încât contribuie la crearea acelei unități prin care o reprezentare trebuie să devină în artă o natură specială de sine stătătoare.

IBIDEM, pp. 199—205.

OSCAR WALTER CISEK THEODOR PALLADY

1927

Rareori numai puritatea de simțămînt, care încearcă să cuprindă înflorirea suavă a cîtorva culori în lumină sau reținerea nobilă și interiorizată a cîtorva nuanțe, poate fi săvîrșită prin mijlocirea oarecum greoaie a uleiurilor, rareori fluidul și razele vibrante ale lucrurilor ce le întîlnim în ceasurile noastre de toate zilele, se împlinesc într-o muzicalitate aprofundată, răsunînd ca niște simboluri. Din dragostea pentru tot ce ne e aproape, din privirea care tinde să prefacă un colț de țară într-o rezonanță curat omenească, se înalță conștiința unor stări creatoare. Realitatea se reînnoiește, renaște în culori. Și atunci domeniul de taină vie al artei lasă în urmă peisajul cenușiu din fața ochilor noștri, florile și hainele ce le-mbrăcăm, fără a ne da îndestul de clar seama de înțelesul lor într-o sferă mai înaltă, cărțile, pistoalele, pălăriile, farfuriile și canapelele roșii pe care se odihnesc femei.

E, fără îndoială, misiunea deosebită a artelor plastice să ne determine de a vedea lumea cu priviri înprospătate de izvoarele veșnic noi ale creației artistice.

Dar pictura zilelor noastre, îngrădită deseori de nepuțința unei mode sterpe sau de oboseala pornită din cultivarea unui meșteșug care nu mai permite trecerea și împlinirea vibrațiilor de viață adevărată, ne hotărăște totodată să fim mai sceptici și mai neîncrezători în valorile întâlnite, în aspecte ajunse clișeu.

Arta nespus de sinceră, matură și distinsă a marelui nostru pictor Theodor Pallady se deosebește de obositoare realizări ale altor artiști plastici, ca cerul de pământ. Expoziția recentă din sala „Cărții Românești” e o dovadă nouă cât de îndreptățită a fost încoronarea operei acestui vraci al sensibilității cu premiul cel mai mare al Salonului Oficial din anul trecut, evidențiind limpede dezvoltarea puternică și profund susținută a acestei picturi, crescută din diferențierea ritmurilor coloristice, dintr-o împletire nebănuț de sigură a nuanțelor.

Trăiește ceva de poezie a culorilor în peisajele fragile, în interioarele populate de nuduri, în naturile moarte ale pictorului. Și într-o măsură crescândă, arta aceasta devine imaginea unei anumite epoci.

În pictura lui Pallady, evoluția, firește, nu înseamnă echilibristică de circ sau cochetare cu ceea ce se întâmplă în ultimul minut pe pânzele pictorilor din apus. În liniștea tremurătoare ce leagă conținutul suav, curat și uneori ușor și plătind al acestor lucrări, nu poate fi întâlnit nici un element care intervine din afară, dintr-o sferă străină de fondul de viață al motivelor și culorilor. Motivele alese, numai după ce au fost îndrăgite, sînt ermetic închise în propria lor fire, sînt ca romanele măiestre din paginile cărora cititorul nu se mai poate regăsi curînd în viață. Deasupra valorilor de culoare plutește același aer care nu e altceva decît o incomparabilă identificare între aspectul plastic și înfățișarea lucrurilor. În țesătura flexibilă, mată și cretoasă a atmosferei nu se ivește nici un contrast aspru sau neorganic. (În privința aceasta, ceilalți elevi celebri ai lui Gustave Moreau, adică Henri Matisse și Marquet, sînt poate mai îndrăzneți în riscuri și contraste, dar totodată mai puțin echilibrați decît Pallady, mai brutali și mai inegali).

Faza actuală a picturii meșterului Pallady ne arată mai strînse legături în compoziție și culori mai puternice decît în trecut. Linearul din minunatul *Autoportret* nu e generalizat ; rămîne un caz aparte. Dar pe cînd în ex-

pozițiile de acum doi și patru ani materia era încă destul de destrămată, iar elementele compoziției împrăștiate și legate numai de mlădierea optică a culorilor, de un portocaliu care caută un verde deschis, mii de cenușiiuri, rozuri și liliachiuri ofilite — căci aceasta era gama principală — astăzi compoziția e închisă de aceleași culori care altă dată radiau în toate direcțiile. Paleta lui Pallady s-a înnoit și ea, culorile devenind mai intense și păstrând totuși neobișnuit de prețioasa lor calitate care le leagă în acorduri largi. Alături de ofilirea din trecut, apare astăzi un albastru destul de plin, răsare un roșu-portocaliu de o rară frumusețe și nuanțe noi de castaniu. În unele cazuri, galbenul zemos al florilor, — căci mimozele n-au mai rămas plantele favorite ale meșterului — se menține minunat alături de un roșu și un albastru care, în lucrările altor artiști, ar însemna riscuri dintre cele mai grozave. În câteva fugitive pete de culoare e indicată soliditatea unei canapele, adâncimea unui peisaj parizian sau marin. Până acum, adâncimea subtilă a atmosferei de oraș n-a fost încă înlăturată atât de fericit de lucruri foarte apropiate de ochi, ca-n seria nouă a *Ferestrelor* care se deschid spre Place Dauphine. Nici odată meșterul n-a reușit mai bine să lege culoarea crudă a smaltului de nuanțele fragede ale atmosferei îndepărtate. Și alburile nespuse de variate au ajuns acum la locuri de cinste, sînt adevărate *Simfonii în alb*, ca și celebra *Olympia* a lui Edouard Manet.

Nu se poate exprima în cuvinte aspre, ceea ce cîntă culorile marelui pictor.

OSCAR WALTER CISEK, *Eseuri și cronici plastice*, București, 1967, p. 62—64.

ALEXANDRU BUSUIOCEANU
ANDREESCU (fragment)

1936

VIII.

Contemporanii nu l-au înțeles destul, cum poate nu e înțeles nici azi, după mai mult de cincizeci de ani dela moarte. Arta lui, ca și sufletul care o crea, era făcută numai din nuanțe, din acea subtilă unduire de emoții, pe care ochiul superficial o descoperă greu, iar gustul

vulgar nu o poate prețui. Cu atât mai mult, într-o vreme în care educația artistică a publicului nostru era încă la începuturi.

Pictura românească se găsea acum cincizeci de ani împărțită între academismul cu aspirații aristocrate al lui Aman și spiritul mult mai liber și mai modern al lui Grigorescu. Era o luptă de întâietate care a durat mult și care își găsea ecoul și în opinia contemporanilor. În acest antagonism însă, deseori acerb, ce putea însemna pictura lui Andreescu, lipsită de orice element agresiv și de orice strălucire exterioară? Pictorul care își plămădea inspirația din ciudate și nostalgice reverii și își învăluia expresia uneori atât de dură, în tristeți fără capăt, era condamnat a se mișca în umbra fastuoasă a înaintașilor săi cu autoritate.

De iubirea lui Aman, care i-a fost totuși profesor, nu s-a bucurat niciodată. Marele potentat oficial al artei n-a fost, în genere, un prieten al tineretului. Dacă Andreescu nu i-a trezit chiar ostilitatea, l-a lăsat totuși indiferent. Singur Grigorescu i-a acordat dela început o stimă care a mers crescând pînă la urmă. I-a fost sfătuitor, la Fontainebleau chiar prieten, și i-a fost protector în vreme de restriște. Se citează un portret al lui Andreescu, azi pierdut, zugrăvit de Grigorescu în vremea cînd se găseau în Franța, și se păstrează amintirea cuvintelor de prețuire pe care Grigorescu le rostea adeseori despre el.

Între cei doi artiști era fără îndoială o comunitate de sentiment care îi apropia firesc și îi leagă încă și azi în perspectiva artei românești. Își făcuseră educația sub aceleași sugestii și erau dominați de aceleași admirații pentru artiștii francezi dela care își învățaseră meșteșugul. Aveau ochiul îndreptat asupra acelorași frumuseți ale naturii, pe care se străduiau să le redea cu acea căldură de emoție care face din amîndoi nu numai pictori dar și mari poeți ai peisajului. Erau creatori ai acestui gen în pictura noastră, care nu cunoscuse pînă la ei decît portretul, scenele istorice și compoziția romantică ori burgheză a lui Aman.

Grigorescu, mult mai facil în expresie decît Andreescu, și de o natură plină de exuberanță, avea să îmbrățișeze toate genurile pe care i le oferea pictura. Paleta lui, muiată în toate culorile curcubeului și scînteind

de ingeniozitate și de nerăbdare de a se exprima, era inovatoare și fremăta de inspirație în tot ceea ce artistul se încerca să realizeze. Pământul și cerul românesc nu își puteau găsi un interpret care să le dea mai mult prestigiu poetic și să le înțeleagă mai liric frumusețea. Dar sentimentul vieții, atât de fericit, de nestînjenit exprimat, trecea adeseori asupra acestor uimitoare imagini numai ca o lumină jucătoare, ca un gând melodios și fugar care aluneca la suprafață. Artistul se mulțumea cu aspectul idilic sau cu frumusețea feerică a lumii pe care o contempla, fără a răzbate dincolo de păienjenișul rîzător al luminilor și colorilor ce-l fermecau. Viziunea lui era lipsită de umbra de melancolie sau de pesimism care adîncește inspirația și dă artei, ca și vieții, nelămurite pîlpîiri interioare.

Andreescu era, în această privință, temperamentul fundamental opus. Arta lui, născută din dificultăți și adîncindu-se mereu asupra propriilor ei probleme, era plină de reflexiune și incertitudini. Viziunea lui învăluită de tristețe simplifica lumea reducînd-o la aspecte fără strălucire, uneori de-a-dreptul dezolate, în care ochiul, umbrit de îngîndurări, își căuta parcă ecouri ale lumii lui interioare. Un accent aproape dureros, pornit din propria ființă a artistului, se întipărea asupra acestor imagini, pe care pictorul le zugrăvea în nuanțele grave și zugrăvite ale sufletului său. Era o transfigurare fără voie a realității, în care excesul unui temperament emotiv și înclinat către viziunea sumbră își căuta expresia, chiar dacă ea trebuia să ducă la interpretări monotone sau la duriități de stil care lipseau pictura de elemente agreabile și o făceau puțin accesibilă.

Cu asemenea calități însă, pictura lui Andreescu nu era făcută pentru a cunoaște atunci succesul. Adîncimea viziunii lui, ca și marea conștiinciozitate artistică de care da dovadă, trebuiau să rămînă în umbra operei atât de policrome și de o vervă atât de spontană a lui Grigorescu. Pictura românească înregistra prea devreme talentul plin de fragilități și de scrupule al acestui artist, care, excesiv de modest și discret, se strecura prin viață aproape fără sentimentul propriei sale valori. Andreescu era destinat uitării, mai înainte ca pictura sa să fi putut răzbate dincolo de un cerc prea restrîns de admiratori. Încercările chiar, ce s-au făcut curînd după moartea sa,

de a i se pune opera în valoare, au rămas infructuoase. Expozițiile organizate în 1885 și 1889 n-au dat loc decât la vagi ecouri, fără urmări pentru prețuirea adevărată a artistului. Opera lui trebuia să aștepte încă îndelung pentru a se întoarce în lumină. După o jumătate de veac însă, ea ne apare acum cu adâncimi și cu virtuți de inspirație care o pun neîndoielnic printre cele mai de seamă creații ale geniului românesc.

AL. BUSUIOCEANU, *Andreescu*, Biblioteca artistică, București, 1936, pp. 48—51.

LUCIAN BLAGA ESTETICA INTROPATIEI ȘI A TRĂIRII

1939

Să luăm mai întâi în dezbatere problema diferențierii intropatiei cognitive și a intropatiei estetice. Există de sigur o intropatie, ce are loc obișnuit în toate actele noastre aperceptive (cognitive), proces care se deosebește de intropatia estetică. Lipps crede că intropatia estetică se deosebește de intropatia aperceptivă obișnuită, prin plenitudinea și puritatea ei. Intropatia aperceptivă ar fi numai schițată și plină de impurități, realizându-se mai dificil, din cauza sguerei și a corpurilor străine, ce i se opun. Iar arta ar da loc, după Lipps, unor intropatii și mai lesnicioase și mai depline chiar decât natura, creind condiții speciale pentru realizarea lor. Lipps susține așa dar, că s'ar putea trece gradat dela una la cealaltă. El aliniază intropatiile termometric, cele aperceptive și estetice, ce au loc în cadrul naturii, cu cele ce se declară în contemplarea operei de artă. Această gradare simplistă nu poate nădăjdui un consimțământ general. Suntem mai curînd de părere că intropatiile cognitive implică, din capul locului, altă atitudine a subiectului față de obiect, decât cele estetice. Intropatiile aperceptive-cognitive se realizează în conexiune intimă cu atitudinea ce ia act de prezența, de semnificația sau de utilitatea unui obiect. Intropatiile aperceptive-cognitive sunt condiționate de atitudinea prealabilă, de luare în posesie a unui obiect, de asimilare a lui, în vederea unei orientări în lume. Din contră, intropatiile estetice sunt condiționate de altă atitudine prealabilă: de astă dată subiectul ia o atitudine, prin care el îngăduie să fie cu-

cerit de aspectul intuitiv, concret, al obiectului. Realizarea intropatiei estetice depinde de atitudinea de auto-abandonare a subiectului și de atitudinea, datorită căreia, obiectului i se permite să absoarbă subiectul. Există de sigur complexe intropatice, cari au o funcție aperceptivă-cognitivă în viața sufletească a copilului sau a primitivului, câtă vreme aceleași complexe intropatice pot avea în viața sufletească a omului matur o funcție intens estetică. Când copilul rostește propoziția : „soarele se culcă“, el e dominat de un complex intropatic, aperceptiv-cognitiv. Aceeași propoziție, rostită de un om matur, exprimă mai curînd un complex intropatic „estetic“. În general, în viața sufletească a copilului intropatia nu are niciun frîu. Omul matur își realizează intropatiile mai critic ; rolul cognitiv al intropatiei e foarte controlat, dar cu atât mai mult se afirmă în viața sufletească a adultului intropatia estetică. Deosebirea dintre intropatia cognitivă și intropatia estetică nu e deci de grad și de plenitudine, ci de mod atitudinal și de dispunere prealabilă a subiectului în raport cu obiectul, adică o deosebire de gen.

Pe noi ne interesează însă, aici, cealaltă problemă, a deosebirii dintre intropatia estetică în ordine naturală și intropatia în ordine artistică. Potrivit legii non-transponibilității, pe care am formulat-o, nicio structură estetică naturală nu poate fi transpusă întocmai în ordine artistică. Între intropatia ce are loc în ordinea naturii și aceea, care are loc în artă se cascadează un abis. S'ar putea să fie adevărat că intropatia estetică naturală ne dă prilejul să ne obiectivăm conținuturile vitale sufletești, și că ea ne comunică o satisfacție cu atît mai intensă cu cît condițiile înlesnesc această obiectivare, într-o atitudine de auto-abandonare a subiectului în raport cu obiectul. Se poate, o repetăm, ca aceasta să fie adevărat, dar vom adăoga numaidecât, că o asemenea structură estetică ține exclusiv de existența noastră în orizontul lumii naturale. Această auto-obiectivare vitală-sufletească, simplă, independentă, devine neutrală sau o acuzată contravaloare în ordine artistică. Un complex intropatic e, în artă, totdeauna subordonat unui act revelator, ce are loc în orizontul misterului, și e abisul dirijat de liniile de forță ale stilului. În ordinea artei, complexul intropatic nu este judecat după criterii ce ar lua ca măsură intensitatea auto-obiectivării vitale sufletești ; un complex in-

tropatic e judecat aci în perspectiva puterii sale revelatorii în raport cu un mister, și în măsura integrării sale într'un mănunchiu de categorii stilistice. Sub unghiu estetic, artei îi aparține numai ceea ce în prealabil face parte din aria sensibilului și ceea ce a fost în prealabil modelat pe temeiul de categorii stilistice-abisale. „Stilul“, ca efect al unei matrici abisale, nu este un simplu aspect periferial al artei, care ar îngădui nuanțe de prezență, sau care ar putea să fie, sau să nu fie, ca o podoabă; stilul ține constitutiv de artă, adică ontologic și metafizic. Greșeala tuturor esteticienilor, chiar și a acelor cari au studiat stilul, este de a nu fi înțeles importanța sine qua non a stilului, ca element de definiție a artei. În cazul cel mai bun, esteticienii au considerat stilul „clasic“ sau altul, adică un anume stil, ca punct de reper pentru aprecierea estetică a unei opere de artă, în general. Noi vedem stilul intrând constitutiv în însăși definiția artei, dar nu totdeauna un anume stil, ci stilul care are drept izvor, dela un caz la altul, tot alte și alte garnituri de categorii abisale. Un complex intropatic nu poate fi luat în considerare ca element de artă, decât după ce e subordonat intențiilor pe care omul le manifestă în perspectivă artistică: complexul intropatic trebuie să apară drept revelare stilistic modelată a unui mister. Dar, în ordinea naturii, intropatia e întotdeauna numai auto-obiectivare vital-sufletească a subiectului uman, și se realizează cu totul în afară de perspectiva misterului, a revelării și a categoriilor stilistice, în afară adică de categoriile care sunt în fond cele mai adânci ale subiectului uman.

În lumina acestei concepții hotărâte se arată dela sine funcția subordonată a intropatiei în opera de artă. Prezența complexelor intropatice în artă nu poate să confere nicio prioritate artei naturaliste. Din contră, arta naturalistă e exclusă din planul valorilor în măsura în care e „naturalistă“. Deoarece în opera de artă, complexul intropatic stă atît sub imperiul actului revelator, cît și sub imperiul unor categorii stilistice (condiții care pun opera de artă în afară de natură), complexul intropatic, acceptat în opera de artă, se transfigurează prin subordonare, și împrumută funcții dictate de puterea de configurare a unui stil artistic. În orice caz, complexe

intropatice sunt judecate în domeniul artei după alte criterii decât în domeniul naturii.

Intropatiei, abisal dirijată de liniile de forță ale unor categorii speciale, îi revine un rol însemnat și în ceea ce, cu un termen cam penibil, se numește „artă abstractă”. Nu există, propriu zis, artă abstractă. Deosebirea pe care Worringer a ținut s'o facă între „intropatie” și „abstracțiune” în artă, trădează o concepție foarte neînchegată, sub unghiu filosofic. Arta gotică (să ne gândim, de exemplu, la statuia unei madone) nu este, cum se susține, fără suficient control al verbului, un câmp în care s'ar afirma o tendință „abstractă”. Se afirmă în arta gotică anume categorii stilistice, dar acestea pe un plan de intuiție foarte concret și saturat, ca atare : orizontul infinit, năzuința stihială, tendința de jos în sus etc. sunt categorii care, în opera gotică, se realizează pe un plan de sensibilitate concretă, iar „intropatia” intervine și ea în structura operei gotice și nu e de loc surghiunită, după cum se îndârjește un Worringer. Dimpotrivă, intropatia joacă aci un rol din cele mai importante, dar ea este evident „dirijată” pe liniile de forță ale unor anume categorii stilistice. Și încă ceva. Intropatia se realizează aci cu efecte de satisfacție pozitivă, cu toate că în ordine „naturală” o ființă care ar avea aceeași înfățișare ca o madonă gotică ne-ar repugna. Cu aceasta s'a produs, însă, și o dovadă eclatantă cu privire la eterogeneitatea funcțională a intropatiei, în ordinea naturii și în ordinea artei.

Estetica psihologică mai recentă (sub înrâurirea lui Dilthey) a mai definit arta și ca expresie a „trăirii” (*Erlebnis*). E și acesta un punct de vedere ce va cădea sub balastul unor consecințe intenabile. Dacă arta ar fi expresia unor trăiri, ar trebui să credem că poezia lirică cea mai sentimentală reprezintă arta prin excelență. „Trăirea” este una din structurile acceptabile în artă numai *condiționat*. Trăirea devine artă nu simplu prin expresie, ci prin expresie „artistică”. Lipsește din definiție circumscrierea tocmai a ceea ce ea vrea să definească. Neîndoios, trăirea poate fi integrată într'o operă de artă, dar pentru a deveni artă, trăirea trebuie să fie astfel prelucrată, transfigurată, încât să dobândească o putere revelatorie în raport cu un mister, iar această transfigurare se face totdeauna în tipare stilistice.

Rezultă din aceste puneri la punct că psihologia curentă, care nu ține seamă de dualismul de orizonturi al conștiinței umane, psihologia care vrea să elucideze specificul artei, făcând apel numai la termeni și la procese legate de existența în orizontul lumii date (imagini, visuri, trăiri, intropatii) e osândită să se prăbușească încă înainte de a ajunge la malul decisiv. Această psihologie nu poate avea, înainte de a muri, nici măcar satisfacția de a vedea, cel puțin dela distanță, țara făgăduită, spre care a rătăcit câteva decenii.

LUCIAN BLAGA, *Trilogia valorilor, Artă și valoare*, București, 1946, pp. 624—629.

TUDOR VIANU

FUNCȚIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

1957

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gândirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gândirii pure este însă o noțiune eronată. „Cugetarea, observă Biese, are nevoie de un conținut gândit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decât intuiția“. Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decât în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută, ne spune Biese, decât în măsura în care o trăim, adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru și întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale“. Obiectul cel mai direct și singurul cert al intuiției ar fi deci experiența internă, încît dacă nu putem cunoaște necunoscutul decât reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoașterii nu se poate produce decât în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filozofie ar fi deci în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susține Biese, este cu atît mai mare cu cît servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în

sistemul de noțiuni al gândirii, colorându-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese străbătând întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare Ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acele pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt apoi deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenesci, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofiei.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și în cazul altor transferuri metaforice decît acele dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim de pildă despre *lună* ca despre un *scut de aur*, nu operăm nicidecum un transfer personificat, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga, ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul în etapele mai noi ale dezvoltării

tării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt în a modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintâi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvânt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decât ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi neconținut eul în lume înseamnă a-l ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuși și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pământ, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificată a lucrat în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței* ca ceva deosebit de *materie*. Dar odată noțiunea *forței* cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul *forței* în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa

însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încât reparația personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii ?

H. Bergson a afirmat-o odată. În renumitul său articol asupra *Intuiției filozofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna în aprilie 1911 (*La Pensée et le Mouvant*, 1934) Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filozoful o aduce omnirii și de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini : „*imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decît expresia conceptuală și necesitatea simbolică, în care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale*“. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare și desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o subțire peliculă transparentă situată între om și divinitate.

Această peliculă rămîne transparentă atît timp cît filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucît este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru că niște cuvinte precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc. se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparență. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că „*noi ridicăm praful și tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea*“. Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuși al concepției filozofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite de altfel inegale deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este acel al cugetătorului spaniol Josè Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care în 1924 a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei*, pe care îl folosesc în tra-

ducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters* (Cartea contemplatorului). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „Întrebuințăm metafora, scria Ortega, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn; metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gândi anumite obiective dificile. Metafora este mai mult decât un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esențial al cunoașterii“. Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decât realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare dimpotrivă atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte, spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene care s-ar refuza altfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o lance de cristal, imaginația noastră se complăce să asimileze cele două obiecte mai mult decât realitatea o permite. „Frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei“. Cînd însă un psiholog vorbește despre fundul sufletului, el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care „în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas“. Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin neconținut teo-

riile cunoașterii : metafora conștiinței ca o tablă pe care se înscriu impresiile și metafora conștiinței ca vas în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-tablă. Când însă Descartes a stabilit că „singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate... lucrurile au murit ca realități, pentru a renaște ca gânduri (cogitationes)“. Trecerea către metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanța contribuțiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese : întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaștere și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gândirii, după cum gândirea ar fi copia realităților. De fapt expresia este o etapă în procesul gândirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gândirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice, îl gîndește în același fel. Conținutul gândirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia ? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gândirii filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte ? Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gândirii filozofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui : aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului

omenesc. Totuși este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrânge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lunga epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată (*tabula rasa*) pe care vin să se graveze impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sesiza caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei, asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloace pur noționale. În această privință este de amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglină.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit în momentul în care prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglină printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care aceasta stăpînește relativitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu

mai completă și a o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglină, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele, atunci cînd ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune deci că gîndirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea lungă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîșie și s-o lepede.

FUNCȚIUNEA PSIHOLOGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa, nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau — cel puțin — forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este de pildă cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se deosebesc. Această înțelegere a visului este străveche, după cum o dovedește arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tîlmaci de visuri însoțea de pildă în Antichitate pe toți conducătorii de oștiri. Un astfel de tîlmaci îi lămuri odată lui Alexandru Macedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda și că Împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, știința lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenție cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului și psihologului vienez Sigmund Freud și ale discipolilor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecințe pentru știința estetică au fost la un

moment dat extrase. Căci dacă apropierea între *artă* și *vis* descinde și ea din cea mai adâncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-și da toate roadele ei, în vederea unei mai bune cunoașteri a proceselor care stau la baza artei și a funcțiunilor pe care acesta le joacă în interiorul psihologiei omenești.

Freud n-a vorbit de metafore ; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realități sau a expresiei unei realități printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi trecut și el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înțeles al cuvîntului să ia naștere, este nevoie ca conștiința asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conștiința deosebirii lor. Conștiința acestei deosebiri în asemănare lipsește în timpul activității visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat și care, ca atare, acoperă complet imaginea realității pe care o înlocuiește, încît conștiința se găsește în imposibilitate de a sesiza deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operația sintetică a apropiierilor s-a însoțit aci cu operația analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezește din vis și cînd, căutînd să afle semnificația lui, găsește o realitate subiacentă figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există și apropieri și deosebiri. Visul devine atunci pentru el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este același lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de acesta din urmă, nu și de cel dintîi. Sau atunci cînd se ocupă și de cel dintîi, adică de creațiile artei și de imaginile ei metaforice, căutînd să înțeleagă funcțiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie și ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie între funcțiunile psihologice ale visului și acele ale metaforei, să examinăm în

ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formații mentale, considerate în structura și felul apariției lor. Apropierea aceasta poate contribui și ea la o mai bună cunoaștere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconștiente care, putînd tulbura somnul, nu sînt primite în conștiință decît după ce au fost supuse unui întreit proces de condensare (*Verdichtung*), deplasare (*Verschiebung*) și plasticizare. Ansamblul acestor procese alcătuiește sublimarea. Freud distinge într-un vis conținutul lui latent și conținutul lui manifest. Conținutul manifest al visului este simbolul conținutului său latent, obținut prin condensarea și deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea cîtorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente, care au între ele ceva comun. Astfel, apariția atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în același timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea consistă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificație de cel dintîi (un proces asemănător cu aluzia în vorbirea obișnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoțea un element important asupra unui element lipsit de însemnătate, așa încît visul manifest dobîndește un alt centru de grupare a elementelor lui și un izbitor caracter străniu. În sfîrșit, pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, așadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conținutul unui articol teoretic sau politic. În această operație de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părțile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, așa cum sînt conjuncțiile, prepozițiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conținutul lui latent decît obiectele și acțiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul

manifestat în mai multe visuri parțiale, fără relații între ele, adică dă visului caracterul lui incoerent.

TUDOR VIANU, *Problemele metaforei și alte studii stilistice*, București, 1957, și în : TUDOR VIANU, *Despre stil și artă literară*, București, 1965, pp. 36—45—49.

REVERIE ÎN EXPOZIȚIA LUI LUCHIAN

1961

Am petrecut un ceas al dimineții în fața picturilor lui Luchian, adunate în mare număr la Muzeul de Artă al Republicii. Mă gîndeam, zăbovind în fața lor, că acei vizitatori care au mai cunoscut înfățișările țării vechi au o calificare specială pentru a înțelege mai bine imaginile pictorului, cu o simpatie mai adîncă pentru suflul cu care a întîmpinat-o. Nu l-am văzut pe Luchian niciodată, dar nu mi se pare necunoscută figura slăbită a autoportretelor, cu ochii lor plini de bunătate, uneori mai încruntați, alteori cu o lucire îngrijorătoare în ei. Îmbolnăvind-se încă din vîrsta tinereții și ducîndu-și apoi, de-alungul anilor, martiriul suferinței, artistul a ținut neconținut să se înfățișeze pe sine. Într-o operă susținută de un curent liric atît de personal, era necesar să se arate ce fel de om a fost pictorul care a privit către înfățișările țării sale, în formele lor rămase neschimbate de multă vreme. A fost un om al epocii, în care genialitatea sau numai superioritatea de un fel oarecare a spiritului se însoțea atît de des cu boala, cu durerea, cu singurătatea, încît un zăbranic de doliu pare a coborî asupra acelui răstimp. Soarta lui Luchian reproduce unul din destinele românești ale generației post-eminesciene, pe al lui Iosif și Anghel, pe al lui Ilarie Chendi și Coșbuc, pe al lui Ștefan Petică, P. Cerna și Emil Gîrleanu, și pe al atîtor altora, neajunși la notorietate, săgetați în zborul lor. Și iată că-mi apar, din trecut, zeci și zeci de oameni, îmbolnăviți de tineri, îngenunchiați curînd, prieteni și tovarăși ai tinereții, de a căror bunătate și inteligență m-am bucurat, pierduți pe drumul vieții, plînși la vremea lor. Îi adun pe toți într-o singură imagine și pe aceasta o recunosc în autoportretele lui Luchian.

O, prieteni ai vechimii, al căror nume mi-l silabisește amintirea ! Ne întîlneam în mahalalele copilăriei,

pe străzile vechi ale oraşului nostru. S-a construit mereu de-alungul deceniilor, dar rareori cu preocuparea de frumuseţe sau de durată. Astăzi încă, în unele din punctele oraşului vechi, mă uimeşte modestia aşezărilor omeneşti. Ce gîndeşte despre sine, ce drepturi îşi recunoaşte, ce pretenţii înalţă în faţa vieţii omul care ridică în grabă, în neorînduială, cu materiale inferioare, un adăpost sumar, pentru el, pentru familia lui, pentru calabalicul lor? N-a fost frumoasă şi nici fericită mahalaua românească. Frumuseţea presupune în acel care o întocmeşte, afirmaţia optimistă a vieţii, bună dispoziţie, bucurie şi încredere în viaţă. Dar acolo, în *Mahalaua dracului*, pe care o zugrăveşte Luchian, bucuria şi încrederea în viaţă n-apar în nici una din formele lor. Adeseori m-am întrebant, strecurîndu-mă pe lîngă zidurile caselor abia mai înalte decît un stat de om, cu ferestre înguste către strada bolovănoasă, dacă un suflet mare, o concepţie îndrăzneată a minţii pot înflori în acele viziuni. Cadrul a fost, desigur, strîmt, apăsător, dar sufletul omului a tresărit şi acolo şi cîteva din mesajele româneşti au pornit din neorînduiala şi tristeţea mahalalei. Luchian i-a dat, în pictura lui, un loc pe care îl găsesc mai mare decît mă aşteptam, acum cînd îi privesc lucrările adunate laolaltă. Îl însoţesc în plimbarea lui pe străzile copilăriei, cu inima răpită de un dor, de o aspiraţie către frumuseţe şi lumină, care a fost a atîtora de-a lungul generaţiilor.

Din cînd în cînd se arăta şi cîte o locuinţă mai bine clădită. Împingeai poarta de fier scîrţîitoare, treceai printr-o perdea de copaci, străbăteai curtea năvălită de ierburi şi puteai apoi să te odihneşti pe treptele casei, printre efluviile grădinilor, ale cîmpiilor din preajmă. Creşteau acolo margarete şi dumitriţe, gălbenele, violete şi părăluţe, garoafe şi crizanteme, albăstrele, tufănele şi trandafiri, gura-leului şi irişi, flori de cîmp sau de grădină, împodobite sau umile, atît de deseori botezate cu diminutive de către dragostea gospodarilor şi gospodinelor care le adunau în jurul lor pentru a înveseli fereastra, straturile curţii, grădiniţa dinspre stradă cu adresa specială pentru trecătorul lipsit de grabă. Luchian le-a pictat pe toate, făcîndu-le să se aprindă, să ardă ca un jeratec, să strălucească nu printr-o lumină primită de la un izvor exterior, ci prin propria lor incandescenţă.

S-a văzut mereu în Luchian pictorul florilor, așa cum contemporanul lui, D. Anghel, a fost poetul lor. Florile ocupă un loc întins în pictura lui Luchian și, desigur, nimeni mai bine ca el nu le-a înfățișat strălucirea, suavitatea lor tactilă, inocența înfloririi lor. Totuși, florile lui Luchian trebuie înțelese și simțite în ansamblul operei lui, în legăturile lor cu toate firele țesăturii lui tematice. Creează un artist opere felurite, fără raporturi între ele, sau mai degrabă, o operă unică, opera vieții lui? Tema centrală a picturii lui Luchian a fost un anumit raport dintre natură și civilizație, caracteristic țării noastre din trecut, pe care mi se pare că-l întrevăd.

Mă înapoiez la pânzele, la pastelurile, la acuarelele, la desenele care îmi vrăjesc felul de viață, cadrul copilăriei îndepărtate. Mă găsesc din nou la marginea orașului. Perimetrul așezărilor noastre urbane n-a fost împrejmuit cu ziduri, consolidat ca o cetate. Feudalitatea românească n-a construit și nu s-a apărat ca aiurea. Când veneau turcii sau tătarii, arcașii nu se urcau pe metereze. Oamenii își strângeau bunurile și își mînau vitele către plaiurile înalte, în cetatea munților. Orașul rămânea deschis către cîmpie și aceasta năvălea asupra lui, suflîndu-și miresmele, trimițîndu-și semințele din care creșteau tufanii puternici, răchitele mlădioase, socul mirositor. A căzut zăpada și marginea orașului a fost cotropită de nămeți. Dănțuiau nebunește vârtejurile în jurul gheretei părăsite la răscrucea drumurilor ca niște bărăgane, unde mîine dimineată oamenii își vor aștepta pîinea, tropăind ca să nu înghețe, lovindu-se cu palmele peste coaste. Ce doliu s-a așezat peste marginea orașului? În lumina scăzută se zărește mai departe șirul de căsuțe clădite din chirpici, unde ajung mai întîi și deshamă chirigii înapoiți de la țară cu saci de porumb, cu hîrdăiașe de borhot.

Treci mai departe și simți ca o ușurare, o regenerare din restriștea mahalalei. După ce au căzut ploile primăverii, lunca Ialomiței mustește de apă și, sub iarba fragedă, piciorul se înfundă în băltoace. Au pornit sevele și se urcă în tulpinele subțiri ale plopilor, în tufișurile acoperite de flori albe ca spuma laptelui în clocot. O potecă alunecă departe, fără țintă vizibilă, în inima caldă a țării. Trec carele grele, trase de boi care se căznesc în jugul lor. Rumînul i-a dejugat la marginea pădurii și

vitele pasc, întinzându-și gîturile peste oiștea proțăpită în pămînt. În altă parte, cireada neagră a bivolistilor înspăimîntă lumea. La Chiajna, sălciile au crescut și s-au repezit către ape, mîinate parcă de furtună. Treci pe lîngă hanul părăsit în marginea drumului. Pe alocuri s-a clădit puternic, pentru toate vremurile viitoare, dar oamenii și-au uitat străbunii și mînăstirea Comana și-arată zidurile ruinate. Luchian trece prin sate fără oameni, vede turnuri de biserici, case albe sub umbra copacului din bătătură, în a cărui coroană s-a urcat cumpăna fîntîinii cu ghizduri. În bucătăria bine rînduită a mînăstirii fierb mîncărurile călugărești pe soba de zid spoită, nălu-citoare. Oamenii muncesc la cîmp. Se întorc tîrziu de la muncă, încovoiați, sub sarcini parcă mai mari decît puterile lor. Îi vezi săpînd pămîntul. Duminica au îngenunchiat la liturghie, rînduiți unul după altul ; își țin căciunile în mîini și abia unul din ei îndrăznește să privească spre iconostas.

Umanitatea nu este deci absentă din pictura lui Luchian, dar ni se înfățișează cu aceeași umilitate a așezărilor ei. Ce-i pasă de petrecerea chefliilor cu gulere tari, de femeile care le trec prin brațe ? Artistul arată sarcasm față de adunarea lor. Sindrofia ne arată o societate distinsă. O femeie cu umbreluța de soare deschisă a adunat pe rochia ei toate florile cîmpului : e un moment de idilă, o clipă desfătătoare a consonanței cu natura. Dar mai des l-a oprit pe Luchian exemplarul uman popular, lucrătorii pămîntului, moșnegi cerșetori în dulămile lor zdrențăroase, copii, mai ales copii. Iată-i în grup, încotoșmăniți de iarnă, iată-l pe flăcăiașul în nădragi, cu mîna dusă prostește la gură ; iată-l pe micul vînzător de nuiele. Gracilitatea trupurilor se ghicește sub zăbun, sub bocanca groasă. Micul cărbunar, cu pălăriuța așezată într-o parte, cu chipul mînjit, are eleganța juvenilă și farmecul unui Pierrot, unui Pedrolino al Comediei italiene. O mamă își lă copilul deasupra albioarei cioplite de rudar. Safta florăreasa este un exemplar măreț al rasei ei. S-a desprins din sălașul țigănesc pictat într-un rînd, pentru a arăta lumii splendoarea tînără a trupului, ovalul perfect al figurii, al gurii de pe care se desprinde un suspin. Tot de-acolo a pornit de mult moș Nicolae cobzarul, păstrătorul tuturor cîntecelor țării. Chipul lui revine mereu în picturi, în desene, ca al unui

martor încercat al vechimii, cu fruntea grea sprijinită înțelepțește în palmă, alteori privind către chitara supusă mîinii lui, îngînînd cu vocea-i de bătrîn cîntecul trezit pe coarde. Dar artistul a văzut și cealaltă latură a țării. Țăranii s-au adunat în curtea boierească la împărțitul porumbului; este un grup compact, revendicativ, cu expresii mînioase și amenințătoare. Luchian îl pictează cu un singur an înaintea răscoalelor din 1907, cînd ne va arăta femeile căutîndu-și morții pe cîmpul de măcel al represiunii, grupul fantomatic al țăranilor băjenăriți, împinși prin zloată de una din suflările aprige ale lui martie.

Întocmai ca toți marii artiști ai lumii, Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realităților locale este adîncă și răscolitoare și focul simțirii lui trezește pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care am trăit. A evocat, cu o putere rareori atinsă de alții, vechea noastră țară, spațiile orașelor și ale satelor, natura pretutindeni mai puternică decît construcția oamenilor și pe aceștia în simplitatea modestă a destinului lor, de atîtea ori plin de vitregie. Copacii cresc zvelți sau robuști în pînzele lui Luchian, cîmpiile impregnate vor purta roade bogate și peste tot fructe și flori ale cîmpului, ale gospodăriilor, ale grădinilor, adunate în mari coșuri, rînduite și îngrijite de țiganka florăreasă cu cațaveică verde.

TUDOR VIANU, *Jurnal*, București, 1961, pp. 261—266.

NICOLAE ARGINTESCU-AMZA PRIVIREA ÎN EVOLUȚIA PORTRETULUI DE LA RENĂȘTERE ÎNCOACE

1964

Expresivitatea privirii ca forță de revelație plastică dincolo de semnificațiile social-psihologice curente, dincolo de orice implicații filozofice, închide, probabil, o asemenea lărgime de arie umană, o asemenea chintesență de „polivalențe” cu rezonanțe etice, estetice și chiar biologice secrete, — încît prin ea însăși este cea mai puternică solie, directă sau simbolică, a figurativului. Nu putem dezvolta acest lucru atît de crucial, pare-se, dar am vrea să amintim în zbuciumata luptă dintre figurativ și non-figurativ, la Țuculescu, obsesia ochilor. Împletire

de supremă picturalitate, dar și de pitoresc sublimat sau nu, ochii devin uneori ochi de păun și la Țuculescu — cu obsesii și de om de știință — și în mentalitatea populară seculară sau milenară chiar. Fluturii cu ochi de păun și problema privirii l-au obsedat îndelung și pe Thomas Mann în *Dr. Faustus* și aiurea, ca și pe atîția alți mari artiști.

Dar expresivitatea tipic non-literară, și, pe cît se poate, despsihologizată, este o etapă relativ recentă în viziunea picturală europeană. Și portretistica antică — față de extrema acuitate a portretului roman — și portretele de la Pompei sînt deficitare din punct de vedere „obiectiv“. De aceea frescele de la Pompei au stîrnit entuziasmul viziunilor expresioniste, directe sau indirecte, din ultima jumătate de secol. Ca și „stilurile“ vechii arte egiptene, ele au constituit surse de referință prestigioase pentru lupta împotriva exactității și izbînzile spiritului novator.

Renașterea, care imita principiile unei anumite „expresivități“ obiective, de sculptură propriu-zis romană (și nu romanică, căci aceasta revine la o expresivitate mai liberă, să-i zicem tot pre-expresionistă, deci moderată, respectînd „normele“) în operele ei superioare evoluează în cadrele diverselor grade de „obiectivitate“ elevată, ducînd spre clasicismul autentic, avînd ca suprem ideal „frumosul ideal“, — ideal și deci peren. Aci, năzuința supremă este tocmai atingerea acestui „summum“ care anulează „relativul“ și asigură, în chip în același timp miraculos și firesc, obiectiv-organic, maximum de perenitate estetică.

Se cuvine să amintim caracteristica observație făcută și anume că cele mai faimoase portrete din istoria picturii n-au fost făcute de portretiști strict specializați și prețuiți ca atare, ci de cei mai de seamă pictori ai secolelor trecute, începînd de la Van Eyck, Memling, Giorgione, Tintoretto, Goya, Manet, Cézanne etc., — oricît de sesizante ar fi capodoperele unor portretiști celebri ca Holbein sau Van Dyck.

Analiza privirii Mona-Lisei ar necesita oarecare răgaz, pentru că a determinat un exces de admirație și excесе de reprobare. Rémy de Gourmont pretinde că a fost cuprins de uluire în fața acestui tablou, pentru că rar văzuse expresie mai stupidă. Este sigur însă că ex-

presia acestei priviri, încă mai enigmatică decât surîsul, este legată de complexe obsesii de cercetător enciclopedic, mai exact spus antropologic, ale lui Leonardo da Vinci — preocupări tot ale esențelor ideale și perene, ale celor mai semnificative structuri „obiective”. Există în respectiva privire sublinierea feminității, ochii fiind în chip foarte expresiv umbriți, în forma lor ușor migdalată; dar ovalul feței și unduirea părului ascuns sub faldurile castanii ale dantelei ce cade pe umeri, sugerează totuși un anumit farmec foarte straniu, androginic; atributele instinctuale sînt maximal reduse: spiritualizarea este întinsă cît mai departe și pe linie umană și pe linie picturală.

Dimpotrivă, de o extremă feminitate este privirea splendidei plăsmuii rubensiene din Galeria Națională de la Londra, cunoscută sub titlul *Le chapeau de Poil*. Aci găsim în privire, delicioasa jenă de a fi îndelung privită și studiată de executant, deși costumul este pompos, decolteul larg descoperă sîinii pînă la jumătate, iar vasta pălărie de fetru acoperită de un enorm penaj, apără într-o oarecare măsură capul de excesul de luminozitate albăstruie, deoarece fundalul pare a fi o frîntură de cer albastru-verzui în cadrele unei grădini. E vorba de soția lui Rubens, Hélène Fourment, pictată în 1630 în culmea gloriei marelui pictor flamand. Fermecătorul rafinament al tonurilor anunță pe Watteau și pe Renoir. Sublimarea celei mai fremătătoare senzualități carnale, dar și picturale, — expresia privirii, prin complexitatea ei șovăielnică, grațioasă și dificil determinată psihologic, aduce cu privirea faimoșilor Pierrots de mai tîrziu ai unui Watteau: poezia cu nostalgii din *l'Embarquement pour Cythère*, poezia unui Baudelaire din *Invitation au voyage*, în același timp vizualitate și vis, poezie devenită excesiv de familiară prin Verlaine, femininul, și epigonii lui.

Astfel, în evoluția picturii, portretul a împletit supremul meșteșug cu idealurile plastice și intelectuale ale diverselor epoci istorice, și cu adevărata distincție umană, cu noblețea sufletească tipică.

Dar semnalăm că portretizatului nu privește către artistul executant. Chiar în autoportret, meșteșugul sigur de sine, rafinamentul tehnic, *Le fin des fins*, îngăduie oricînd pictorului să se autoportreteze neprivindu-se în ochi. Mai mult chiar, se încearcă a se da impresia că nu

există dialogul celor două priviri. Noi, la rîndul nostru, privim, luăm doar contact cu rezultatul care se realizează plasticeste, ca să zicem așa, în absența executantului, care, astfel, a creat printr-un fel de grație divină, beneficiind de un fel de „hocus-pocus“ care a anulat prezența stînjitoare a executantului. În cele două faimoase auto-portrete ale lui Dürer, peste „frumosul ideal“ italianesc se adaugă suprema gravitate nordică, sublinierea demnității umane pînă la demiurgica maiestate.

Se știe cu precizie că, de-a lungul secolelor, în psihologia socială există o așa-zisă eșalonare, oarecum în cascadă secretă. Cînd un principiu de influențare într-un curent mai stabil sau chiar într-o modă trecătoare, declanșează și determină o vreme, tocmai acest proces de „influențare socială“, cel care constituie modelul a părăsit de mult dragostea, slăbiciunea sau pasiunea pentru un anumit lucru (fie el pe plan vestimentar, cultural sau artistic), în timp ce pături tot mai largi receptează influența fenomenului direct. Există comparația clasică a pietrei azvîrlite într-un lac liniștit : cînd în centrul cercurilor din ce în ce mai largi, care văluresc apa, nu se mai vede nici o urmă de unduire, circumferințe tot mai largi vehiculează încă, mai slab, dar mai vast, ca spațiu, impulsul inițial. Un exemplu tipic este veșmîntul de astăzi în portul tirolez festiv, care imită, aproape fără nici o schimbare, portul vizitiilor de caleașcă nobilă care și dînsul transpunea destul de apropiat un costum nobiliar mai vechi cu un secol sau două. Exact la fel, fotografii mediocru de astăzi, cu mici variații, țin să nu se vadă că personajul „pozat“ este în atitudine de poză. Dimpotrivă, în chipul cel mai caracteristic, fotografia artistică acceptă, la diverse grade, în cazuri oarecum speciale, o expresivitate a privirii directe. Intruziunea, acceptarea și chiar sublinierea privirii directe corespunde, în cadrele unui paralelism pitoresc și revelator, în ultimele trei sferturi de veac, expresivizării din ce în ce mai libere a potretului fotografic. Fotografia autentic artistică din ultimele decenii, deși legată de maximala obiectivitate a obiectului fotografiat, și-a însușit în chip aluziv sau direct elemente fie impresioniste, fie — azi din ce în ce mai mult — puneri în pagină, contraste, jocuri de umbră și lumină etc. împrumutate și am spune chiar „subtilizate“ expresionismului de diverse grade. În primele

decenii ale așa-zisei „daghereotipii“ nici nu putea fi vorba de așa ceva. Și totuși există o serie întreagă de daghereotipuri de o încântătoare cumințenie. Savoarea lor este așa de mare încât s-au găsit cinești de mare talent, care, renunțând la toate „achizițiile“ de expresivitate modernă ca punere în pagină, contraste, joc de umbre, să realizeze filme întregi în viziune de daghereotipie aparent foarte simplă. Și într-adevăr, asemenea imagini au uneori un farmec extrem, farmecul redescoperirilor, farmecul faimosului „*on revient toujours...*“ și nu numai din idilizare anacronică, ci din motive mult mai largi și chiar fundamentale pe care nu le putem atinge aci.

În portretistica de acum câteva decenii, încă, și în estetica fotografiei artistice de astăzi, se acceptă din ce în ce mai mult înlăturarea oricărui gen de „truc“. Relația între cel care pozează și executant a devenit mult mai complexă. Se privesc bine unul pe celălalt și, în lipsa oricărui truc, există un plus de comuniune directă, o anumită colaborare de ordin uman și estetic și, la diverse grade, o anumită complicitate legată de acceptarea mai mult sau mai puțin conștientă a unor anumite convenții. Căci o anumită doză de convenție există în orice act de creație autentică, pe linia respectivului substrat social. Așadar, situația este dezartificializată: raportul dintre cele două priviri este uneori direct și plinar; faptul că portretizatul pozează nu mai este escamotat. Nefirescul unei situații de poză, nu mai este corectat pînă la capăt. Un anumit coeficient de convenție rămîne vădit și uneori chiar subliniat. (Precum în *Commedia dell'Arte* sau în teatrul lui Brecht, de pildă.) Căci „dezartificializarea“ se face pe plan psihic din acea transpunere esențială legată de „modernitate“. Această modernitate aduce cu ea un anumit coeficient, să zicem, de transfigurare omenească; — se tinde astfel către o „naturaletă“ cîștigată, care ar putea fi numită „secundă“, nu primară, adică de gradul doi, cea a transpunerii pe plan estetic. Bineînțeles, elementele de „conveniență“ anacronică — moștenire conștientă sau nu, precum poza de grad social, *tenue d'apparat*, pieptul bombat, decorații, un picior așezat înainte, surîs avantajos, privire simpatcă dar profundă, fundal hipersugestiv, fie idilic, fie fastuos etc.

toate acestea au dispărut. În trecut era greu de conceput lipsa unui fundal, și în pictură și la fotograf. Astăzi ne mulțumim să păstrăm în spatele portretului un ansamblu de tonuri neutre, uneori total „stactice“, nemodulate etc. În schimb, în fotografiile de „tîrg“, ori de sat, și astăzi, personajele fotografiate sînt plasate cît mai arbitrar și cît mai avantajos, cu diverse grade de stîngăcie sau iscusință în cadrele moștenirii străvechi. Peisajele sînt gata făcute; există grădini bucolice — uneori chiar cu respectiva „oiță“ — ori terase fastuoase, ori, dacă nu, balcoane poetice din care soția sau logodnica surîde bărbatului aflat lîngă porțița întredeschisă. Persistă așadar aci „metaforicul vulgar“ și „rafinamentul“ cel mai naiv, străniu reînnobilat pentru o clipă de geniul „genuin“ al vameșului Rousseau.

Evoluția acestui fenomen de denudare, decantare și transfigurare, care în arta modernă înlătură progresiv fie sentimentalismul digestiv (pe care Valery îl numea „pornografic“), fie attributele vanității stupide ale pompei excesive și ale platitudinii vădite, degradante sau cel puțin compromițătoare, chiar în cadrele culturii mijlocii — poate fi urmărită destul de bine chiar de la începuturile picturii moderne, de la van Eyck, Rembrandt, Velázquez pînă la Van Gogh și Cézanne. Deși sîntem obligați să recunoaștem că un portret de tînră fată cu pandantive hipermoderne de pe sarcofagul unei mumii egiptene ne fixează cu o privire directă, nespus de expresivă și de „contemporană“ chiar, în cadrele unei frontalități absolute. Ba chiar conturul figurii este atît de accentuat, atît de neconvențional, încît într-adevăr sîntem alături de o viziune tipic modernă.

Sculptura s-a dispensat adesea de această privire directă, renunțînd într-o serie întreagă de cazuri să indice — fie scobind, fie zgîriind — pupila propriu-zisă.

O extraordinară privire directă găsim la unul dintre *Băutorii* lui Velázquez din 1628 (Muzeul din Prado). Forța de sugestie, ascuțimea observației sînt extreme și ne amintesc „sondajele“ unui Rembrandt pe acest plan al unui pitoresc caracterologic suprem depășind nemăsurat pitorescul familiar al „micilor maeștrii“ olandezi. Capul plecat în jos, mustața pe oală, şuvițele de păr căzînd pe frunte în neorînduială, amestecul de zîmbet poznaș și ric-

tusul de cordialitate bachică gata de confidențe năzdrăvane, — iată o asemenea penetrație psihologică realizată plastic încît descrierea literară exactă a personajului s-ar putea prelungi oricît. Privirea este în același timp maximal de directă și ambiguă, jucăușă, căci aplecarea capului face ca fluxul ei să fie oarecum strecurat „en biais”. Mai certă complicitate „cu privitorul” — fără dezmăț însă, — nu se poate imagina. Se știe că investigația psihologică la Velázquez merge uneori pînă la cruzime, piticul grotesc și suveranul degenerescent fiind tratați la fel.

În prodigioasele autoportrete de bătrînețe ale lui Rembrandt sărac și părăsit, ajungem la antipodul maximal al pozei. Extrema investigație a privirilor de neuitat este filozofică, încărcată de întrebările supreme legate de sensul vieții. Asemenea priviri anunță, oarecum peste secole, „abisalul” dostoevșchian, și tot ceea ce este profund în actualul existențialism, dincolo de vogă și de modă.

Evident, pictura cunoaște perspicacitățile unui Frans Hals, Goya sau Courbet și ne putem opri la revelatoarea privire a personajului grav cu mîinile pe genunchi al lui Ingres. Dar la Manet, în cîteva cazuri, și uneori la Cézanne, putem surprinde o fază nouă : ochii modelului privesc pe privitori nestingheriți dar necercetători, fără intensități ostentative. Uneori, chiar la Cézanne, se strecoară în privirea „modelului” o nuanță nouă : o anumită „absență morală”. Accentul antipatetic merge atît de departe (legat poate de etica „scientistă” a epocii), încît dialogul este din nou anulat pe alt plan pictural și sufletesc. Sîntem deci foarte aproape de acea „despsihologizare” de care vorbeam și care, într-adevăr, a cucerit progresiv viziunea modernă. Se anulează aspectul literaturizabil al picturii chiar în portret, chiar în elocvența directă a privirii. Nevoia de transfigurare tipică epocii noastre duce la transpunerea unor „semne” tipic umane, într-un decorativ mai mult sau mai puțin uman, mai mult sau mai puțin vibrant. Însă acest decorativ, de plenitudine picturală totuși, este atît de demisticizat încît poate îngădui expresivitatea plastică cea mai liberă.

În cele aproape două duzini de portrete și studii de figură omenească lăsate de marele și nefericitul Andreescu, găsim accentele unei profunzimi de comuniune umană pe cît de nuanțat comprehensivă, pe atît de sobră,

făcînd astfel parte din tezaurul portretisticii mondiale. Luchian va trece la tensiunea unui lirism, de exaltată suferință, uneori sfîșietoare ; dar portretul de țărancă al lui Andreescu — se pare din 1881 — are o libertate de tușă și cuceritoare luminozități atît de extraordinare, încît îl anunță pe Luchian aproape global în ceea ce ar constitui culmile și densitățile acestuia. Privirea ochilor mari — cu ceva meridional și slav totodată, hotărîtă dar și ușor atentă, cu irisul de un verzui obsedant, splendidul oval al feții cu totul neidealizat, fac din acest portret o perlă a Galeriei noastre naționale.

Faimosul autoportret în picioare, cu mâinile încrucișate pe piept, nefinisat deoarece lucrat în ultimele luni ale vieții sale de om bolnav, la vîrsta de 32 ani, este poate mai răvășitor sufletește decît *Zugravul* lui Luchian, iar privirea trece peste capul nostru și se afundă — fără nici un fel de exaltare, fără vreo urmă de patos exterior — într-un fel de „absolut“, al problematicii vieții și artei. Tensiunea sobră a pupilelor întunecate în ansamblul unor rozuri ale unei figuri subminate de boală, maximal spiritualizată, închipuie una dintre cele mai remarcabile efigii de demnitate umană elevată, dincolo de viață și de moarte. Luminozitățile de rafinat și poetic clarobscur din *Autoportretul* lui Nicolae Grigorescu, realizat în 1868, dovedesc dincolo de studiul profund al unui Rembrandt, un revelator amestec de sănătate și delicatețe, dîrzenie și înțelepciune, de avînt și de echilibru, al unui artist care exprimă atît de specific sensibilitatea românească în datele ei esențiale. Cu Andreescu însă, ne aflăm din plin în patrimoniul mondial al picturii și al portretisticii ; iar privirea *Autoportretului* este revelatoare caracterologic pentru un anumit realism critic al secolului trecut, dar și pentru personajul de nebiruită demnitate morală, drapat în veșmîntul întunecat, ca într-o togă, monumentalizat aproape statuar ca viziune — cea mai tipică osîndire a platitudinii și mizeriilor sociale.

N-am dori să mai reamintim decît nenumăratele autoportrete ale lui Pallady, acest „armonist“ nespus de subtil adesea, obsedat de ritmuri melodice și de rafinată poezie. El realizează totuși în autoportretele sale un rechizitoriu, pe plan de introspecție dar și pe plan social, impresionant. Privirea este cercetătoare și forța ei de scrutare



este lipsită de complezență. În autoportretul aflat la Muzeul de artă al Republicii, nesemnlat și nedatat, se atinge o remarcabilă noblete și un anumit amestec în privirea încă scrutătoare — perspicacitate fixînd pe cel care contemplează tabloul — cu o anumită înseninare filozofică larg cuprinzătoare peste lucruri și oameni.

Autoportretul în ulei din 1941 încheie și ceva din ironia acidă, iar privirea lasă să deosebim o undă de meditație atît de caracteristică acestui etern tînăr creator, obsedat de cea mai armonioasă poezie a picturalului, cît mai elevat pe planul nobletei decorative.

Problema privirii — chiar în cadrele circumscrise ale evoluției picturii, ale evoluției psihologice a portretului și autoportretului, — cuprinde o arie atît de vastă încît atinge și anumite „zone obscure”. Cultura umanistă este esențial antiocultă. Pe de altă parte, în intuiția privitorului există procese de sinteză, de înglobare directă, care pot fi semnalate aproximativ prin termenii: cuprindere, învăluire, aprehensiune, fler etc. Deci, procesul are aspecte foarte variate și este fugace, labil și proteic. Se folosesc într-adevăr elemente care au rădăcini milenare în psihismul uman și care, în știința de astăzi, încep să semene cu „raporturile de limită”, cu complexitățile care trebuie examinate în lumina mai multor științe. În psihismul uman însă, ele se realizează sintetic, deși în cadrele adevăratei culturi, pe laborioase etape de asimilare, cu o iuțeală aparentă care poate merge de la viteza sunetului la viteza luminii. De aceea, o asemenea cercetare precum cea a privirii în evoluția portretului, constituie un esențial fenomen de limită extremă, cuprinzînd aproape întreg ansamblul implicațiilor de biologie umană și de creație estetică. Se înțelege din cele spuse mai sus, că în portretul modern sîntem la antipodul atitudinii „poză”. Se încearcă astfel cea mai esențială împletire dintre valențele profunde ale omeneșului și cea mai liberă plasticitate picturală — sau fotografică, artistică. Să mai amintim însă din nou, în concluzie, că în cea mai liberă transpunere, în cea mai metaforică „transfigurare”, maximal de sintetică, de simbolică, mergînd pînă la semiabstractism etc. — regăsim totuși în figurile încă aluziv figurative obsesia privirii „profunde”. Și în plastica modernă, prestigiul mesajului

atît de complex și atît de variat caracterologic al privirii omenești este păstrat. Desigur în forme foarte epurate ; totuși această epurație, această decantare, uneori extremă, nu anulează pentru retina exersată semnificațiile de comunicare plenară, de comuniune omenească, de revelație intimă. Ba, uneori, chiar dimpotrivă, cum vom încerca să arătăm cu alt prilej, la Marc Chagall, Picasso, Klee, Modigliani, Kandinski etc.

„Arta plastică“, 1964, și în : N. ARGINTESCU-AMZA, *Expresivitate, valoare și mesaj artistic*, București, 1973, p. 110—122.

ARTĂ ȘI SOCIETATE

CEZAR BOLLIAC

POEZIA

1846

Cînd trebuințele neapărate se împlinesc, omul își cată plăceri, și aceste plăceri gustate o dată, ajung și ele trebuințe neapărate. Aceste trebuințe ale omului civilizat sînt artele, sau mai bine zis arta.

Artele, fiind un efect al înnobilării omului, au o influență mai directă decît acele trebuințe neapărate la conservarea corpului său; și prin urmare direcția ce vor lua artele, ținta ce-și vor propune se va resimți în datine și în costume. Artele au trebuit să se nască în urma zeității, cu mult mai tîrziu de poezie, care a dat ideea despre zeitate și a dat artelor de lucru. Arta este tot'auna imaginea ideilor poetice care inspiră chiar ele pe artiști a le înfățișa; și, o faptă perfecționată de artă este poezie, este însăși ideia ce a întrebuițat pe artist numai drept organ și i-a dictat ca să-i dea ei o formă în materie sau pe materie. Fapta perfectată ce iese din mîna artistului este totdeodată și creatorul și creatura artistului; și Fidias a avut tot dreptul cuvînt să îngenunche înaintea statuei lui Joe ieșită de sub scalpelul său și să adoare într-însa acea idee poetică ce a creat pe Joe și a dictat scalpelului său întruparea lui. Artistul care ar imita mecanicește numai formațiile naturei, fără să împlînte într-însule acea scînteie de poezie a lui Prometeu, acela nu e artist; este un meseriaș de materie numai, într-însul nu a viat nici o idee poetică și prin urmare în fapta lui nu viază nici o idee poetică; este

o copie moartă. Răpitoarea frumusețe a unui product de artă este o revelație a însăși ideei poetice sub forme externe și simțite.

În arte se pot vedea și chiar diversele idei ce a dat poezia despre zeitate ; prin arhitectură a întrupat și a stabilit oarecum ideea zeității în colosurile templurilor ; prin sculptură a expus zeitatea sub oarecare formă ; prin pictură a colorat-o și a spiritualizat-o ceva și mai mult, și prin muzică i-a dat maiestatea și sublimul ; iar pentru dînsa poezia — carea în toate vîrstele filozofiei a fost pusă mai presus de plastică și de muzică și privită ca creator și al plasticii și al muzicii — de cîte ori a voit să exprime d-a dreptul printr-însa ideea zeității, și-a conservat misterul a o reprezenta numai ideală, — mister ce nu l-a putut împrumuta artelor.

Numai poezia poate să coprinză și să expuie toate ideile, toate simțiciunile și toate cunoștiințele de care poate fi primitoare natura omenească ; numai ea poate să se mlădie, să se varieze pe toate mișcările inimei și să se întinză pe toate fugele sufletului. Un singur vers al lui Omer exprimă cît o faptă întreagă a lui Fidia, și ceea ce exprimă o Iliadă întreagă, nu exprimă toată plastica și muzica împreună. Resorturile și mijloacele poeziei sunt multe și varii fără sfîrșit ; în ea poate să încapă spațiul, eternul și infinitul, căci toți aceștia sunt fii ai ei. Ea nu urmează cutare sau cutare stil, cutare sau cutare școală, cutare sau cutare metod. Geniul poetic, care este spiritul universului, cînd binevoiește a se incarna, n'are trebuință de învățător sau de exemple ; ideea și materia, nereprezentate încă, plană caos tremurînd înainte-i, și el formează universuri ; astfel s'au creat Olimpîi, paradisii și tartarii ; — Omirii, Danții și Miltonii n-au avut exemple. Poeziei nu-i poți hotărî un stil, o școală, căci geniul nu se supune : cînd se coboară el, creează de sine și prin sine însuși, și vulgul nu știe nimic despre dînsul ; îl hulește sau îl adoră — simțiminte ce se deșteaptă tot'auna în om despre ființa ce nu poate înțelege. Geniul nu stă la judicată. Schiller a înțeles pe poet mai bine decît Platon cînd i-a dat cerul, adică totul cu toate luminile dintr-însul drept domen.

Nu mai este îndoială că Fidia și Praxitele n-ar fi existat, dacă nu i-ar fi preces poeții carii să le dea de lucru. Arhitect, sculptor, pictor, muzic, sunt creaturi ale

poeziei, care este cartea morală ideală și spirituală a omului. Cît va trăi neamul omenesc, va trăi și această nobilă facultate a sa, împotriva celor ce zic că a trecut puterea ei : puterea ei împlîntată în inima omului, și cînd afecțiile, trebuințele și dorințele lui vor schimba direcția lor ea va fi totdeauna înainte mergătoare spre a le înnobila, a le idealiza. Nu trebuie să confundăm și să mărginim poezia numai ca artă —, are și ea partea sa care se poate numi artă — însă aceasta este, ca să zic așa, numai partea ce are în plastică și în muzică, cînd își ia o formă și o specie oarecare, adică se pune sub cutare structură de sens, își ia o melodie și o cadință oarecare, își ia o fizionomie subț carea se arată simțurilor ; însă și atunci poezia este arta cea mai complexă, cea mai variegată și mai sublimă ; ea își improvizează diverse calități și are a face tot deodată și cu simțurile și cu inima ; dă auzului ceea ce dă muzica, vederii ceea ce dă plastica și inimei ceea ce nu dă nici muzica, nici plastica : acel sublim, patetic, melancolic, grațios și buf, care o înalță, o strivește, o înmoaie și o alină, o învie și o înveselește.

„Foarte pentru Minte, Inimă și Literatură“, 1846, nrele 27 (I.VII), 28 (8 VII), 29 (15 VII), 30 (22 VII), și în : CESAR BOLLAC, *Opere*, București, 1956, vol. II, p. 44—46.

RADU IONESCU PRINCIPIELE CRITICEI (fragment)

1861

„... Producțiunile în deosebite arte, din antichitate și din timpii noștri, suntu foarte multe, și totu-de-una au deșteptatu curiozitatea și admirațiunea noastră. Mai multe generațiuni s'au strecuratunele după altele ; națiuni întregi au peritu ; imperie întinse și țări au dispărutunele sub isbirile timpului ; din atîta mărire și putere, din atîtea nenumărate secole, acoperite de pulberea ruinelor, abia mai remîne un nume, o suvenire. Dar producțiunile artii și creațiunile neperitorie ale spiritului omenesc au învinsu urgia neîmpăcată a timpului, au strebătutu secole și generațiuni, și suntu încă și astăzi după mii de ani, pline de viață, de frumusețe și de strălucire. Și astăzi încă rămășițe prețioase din monumente mari și majestățe, sculptura ce respiră și astăzi o viață și o perfecțiune ce nu s'a mai putut imita ; o poezie sublimă

prin caracterele mari și energice, prin descrițiunile și trăsurile sale grandioase, prin pateticul său dulce și naturele ; acele mari opere de elocință care reînviesă înaintea noastră cu o putere magică națiuni și omeni cu amorului loru cellu puțințe pentru patria și libertate, cu luptele loru mari și eroice, cu pasiunile și defectele loru ; toate aceste creațiuni mari și sublime ale artii și astăzi sunt pline de viață ; ele singure ne vorbesc despre timpuri și omeni ce nu mai există, și deșteaptă în sufletul nostru admirațiunea cea mai mare, entuziasmulu cellu mai viu.

La vederea acestor neperitorie creațiuni ale geniului omenescu, nu suntem ore datori a ne întreba pentru ce au ele acestu caracteru de viață și majestate ? prin ce mijloce au pututu să dobîndescă această putere încîntătoare ce deșteaptă admirațiunea și entuziasmulu ? cari sunt principiile și regulile ce au urmatu ca să ajungă la unu asemenea gradu de perfecțiune și de sublimitate ?

Eto'care este misiunea criticei superioare.

Două metode există în critică spre a găsi aceste principie pe care trebuia să se întemeiasă orice creațiune artistică. O metodă istorică basată pe analize, care după unu studiu seriosu și profundu alu deosebitelor producțiuni ale artii, cunoscendu regulile observate în acelle capete d'operă, ajunge a stabili nisce principie absolute în ori ce arte. Altă metodă consiste de a căuta mai anteu caracterele cele mari ale artii, a se urca de o dată la ideea frumosului, care este scopulu ori carii creațiuni artistice, și a deduce principiile pe cari trebuia să se întemeiasă ori ce arte.

Fiă-care din aceste metode are meritele și însemnătatea sa ; fiă care, pe o cale deosebită, ajunge la acellași resultatu folositoriu pentru arte ; dar cea mai bună metodă este cea care pote reuni pe acestea amîndouă ; și adevărată critica superioară, este cea care, pe lîngă studiulu seriosu alu deosebitelor opere artistice, pe lîngă dezvoltarea gustulu necesariu spre a le apprăui, ar uni și cugetarea filosofică pentru a cerceta principiile artii, și ar înțelege frumosulu în sine.

Unu obiectu se înfățișează în natură sub felurite și variate forme, avînd fiecare o parte de frumusețea a

sa. Din această varietate de forme, reunindu frumusețile ce găsește în fiă-care arta își formesă unu idealu care, cum dice Cicerone, nu se pote percipe nici de ochi, nici de urechie, de nici un simțiu, dar pe care îl cuprindem numai prin cugetarea și mintea noastră. Așia adevăratulu scopu allu artii este reprezentarea idealului care este cea mai înaltă espressiune a frumosului, cea mai mare perfecțiune a frumuseții ce essiste în natură. Acestu idealu allu frumosului, este singura sorginte în care arta trebuie să caute inspirațiunile sale ; ellu înaltă sufletulu nostru într'o regiune divină de impressiuni în-cântătorie și de fericiri mai curate decît cele ce simte în realitate ; acestu idealu deșteptă în noi cele mai mari sentimente ale sufletului omenescu ; amorulu pentru adevăru, entusiasmulu pentru bine, admirațiunea pentru frumosu.

Tote operele cele mari ale artii, care au deșteptat entusiasmulu mai multor secole, au avutu fericirea să ajungă, prin puterea geniului, la espressiunea celui idealu care essiste în sufletulu oricărui mare artistu, și despre care putem zice cu Cicerone : „cu tôte că nu vedemu nimicu mai perfectu de cîtu statuele lui Fidias, în genulu acela, putem însă a cugeta altele mai frumoase. Si acellu artistu, cându făcea statue lui Jovie sau a Minervei, nu privia pe nimeni spre a-i lua asemănarea. Dar avea chiar în mintea sa ore-care imagine de o rară frumusețe, pe care privind-o și ațintind-o, pentru asemănarea ei îndrepta și mîna sa.

„Revista română pentru științe, litere și arte“, vol. I, 1861. p. 118—119, 121—122, în : GH. IVAȘCU, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, București, 1967, p. 575—591 și în RADU IONESCU, *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Dumitru Bălăeț, București, 1974.

BARBU DELAVRANCEA „SALONUL ATENEULUI“ (fragment)

1889

Sîntem în epoca de naivitate a artei ; sîntem în epoca eroică a artelor ; sîntem aproape de renașterea noastră artistică. Și este un bine pentru noi. Și binele ar fi și mai mare dacă ne-am reîntoarce pe deplin la geniul nostru popular, energic și cu desăvîrșire mare și original.

Imaginația poporului nostru este încă extraordinară : să învățăm de la el arhitectura artei ; simțirea lui este încă vie și caustică, să învățăm de la el a ne încălzi concepțiile ; vigoarea lui dovedește un popor nepieritor, să învățăm de la energia și entuziasmul lucrărilor mari. Culmea forțelor artistice pururea a fost în epocile de naștere ori de renaștere.

Să uităm pe ceilalți, pe celelalte popoare ; să ne coborâm în noi, în geniul și conștiința poporului nostru, și vom produce opere pe care noi să le înțelegem și să le iubim, iar ceilalți să le admire.

Un popor nu trăiește prin avuția banului, ci prin avuția operelor. Dante a creat o Italie, iar Omer a salvat de vecie poporul elin. Și unul și altul nu s-au inspirat decât din poporul de jos, din mulțime, din geniul neamului lor.

Întrucât privește notițele mele critice, ele pot fi sau prea elogioase pentru unii, sau prea puțințele pentru alții. Aceste două fatale păcate ale criticii mi s-au imputat și mie.

Eu crez că am fost drept, fără a crede că am fost scutit cu desăvârșire de patimă. O singură scuză am : patima, la mine, este rezultatul convingerilor, iar nicidecum patima, cauza lor.

Ș-apoi critica nu descurajează nici pe cei de talent, nici pe cei fără talent. Talentele creează fatal, indiferent de cei care îi atacă, fără a bănuși chiar că ce fac ei sînt lucruri mari. Talentul este o fatalitate. Iar cei lipsiți de talent vecinic cred că au talent și vecinic cred că fac lucruri mari. Nimic nu-i poate opri în cale, fără de sărăcie.

Iacă de ce cea mai mare scuză a mea este cea următoare : nici n-am încurajat, nici n-am descurajat pe nimeni.

„Revista Nouă”, 1889, nr. 2—3, și în : BARBU ȘT. DELAVRANCEA, *Despre literatură și artă*, București, 1963, p. 282—283.

CONST. DIMITRESCU-IAȘI SPIRITUL DEMOCRATIC ÎN LITERATURĂ, ARTĂ, ȘTIINȚĂ (fragment)

1892

Orice preocupare individuală, izvorînd din complexul evoluției nevoilor sociale, devine contagioasă. Ea se

comunică tuturor minților, mai mult sau mai puțin deschise pentru a putea pricepe vârtejul activității generale, care învâluie pe toți.

Astfel se explică înrudirea reciprocă dintre producătorii pe câmpul științei și al artei și între mediul istoric (vezi Taine, *Philosophie de l'art*, III^e édition, vol. I, p. 34—140) în care-și produc lucrările lor. Și *forma* și *fondul* producerilor minții omenești stau în legătură fatală cu *tendințele* epocii în care se produc. Fiecare pas, în domeniul științei sau artei produce o nouă mișcare în viața socială și fiecare fază a evoluției sociale își are răsunetul în domeniul lucrărilor cugetărei omenești.

Signatura veacului în care trăim e fără contestare *progresul ideilor democratice* (...). Nota distinctivă a democratizării societăților moderne e tocmai sfărîmarea *sistemului tutorial* în toate direcțiile activității omenești (...). Spiritul de emancipare de sub orice tutelă care pune bariere gândirii (...) a trebuit să pătrundă și să se afirme și în domeniul lucrărilor spiritului uman : în știință, în artă, în literatură.

...tocmai prin această emancipare a gândirii (...) cîștigăm rezultatul că *activitatea persoanei* în niciun caz, nici indirect, nu mai poate astăzi sta piedică nici mișcării științifice, nici evoluției literare și artistice.

Cu cît cercul celor cari pot aprecia mersul științei și al artei crește, cu atît importanța socială a acestor producții mintale sporește. Totodată cu creșterea interesului pentru știință și artă crește emulația și se îmboldește progresul.

Prin faptul că arta și știința în regimul democratic se adresează la cercuri tot mai întinse, arta și știința devin în același timp mai „omenești”.

Cele mai idealizate lucrări ale artei, ca și cele mai abstracte calcule ale științei, au fiecare o *latură* omenească, în virtutea căreia trăiesc.

(...) În ce vor pierde aceste direcții ale spiritului prin faptul că vor ieși din cercul îngust al cîtorva privilegiați și vor fi apreciate de masele culte ?

„Revista pedagogică”, nr. 3 și 4 martie-aprilie 1892, și în :
C. DIMITRESCU-IAȘI, *Studii de psihologie socială*, București, 1927,
p. 19—21, 29.

Prima cestiune care se pune, cînd este vorba de-a produce opere socialiste, este de a se ști cine să le producă, ce să se producă și pentru cine? Mișcarea socialistă este o mișcare a proletariatului — și în special a proletariatului manual. Formula, teoria economică este dată de cîțiva oameni geniali, care, studiind producțiunea capitalistă, au putut întrevedea cum din această organizațiune economică va ieși și iese organizarea socialistă. Acești oameni ieșiți, aproape cu toții, din clasa burgheză, sînt foarte rari. Și lucrul ieste cu desăvîrșire firesc. Copilul burghezului trage la clasa sa, tinde a-și pune serviciul și inteligența în interesul clasei sale. Cine rămîne dar ca să facă arta socialistă, să fie creatorii artei viitorului? Cîțiva proletari intelectuali — fii renegați ai burgheziei, de cele mai multe ori, și cîțiva proletari manuali, care au putut a-și face o educațiune și cultură literară și artistică, prin propria lor muncă. Proletariatul, însă, este cu desăvîrșire însetat de oameni culți care să conducă mișcarea atît intelectualminte, cît și din punctul de vedere al organizării, al luptei zilnice. Ce se întîmplă atunci? Că aste forțe vii și intelectuale, mai totdeauna sînt luate de șuvoiul luptei zilnice, li se acaparează toată activitatea și — chiar de ar fi genii — nu vor putea produce de cît lucruri trecătoare, ca și epoca de tranziție în care trăim.

Și tocmai această epocă de tranziție împiedică nașterea unei arte socialiste. Forma socialistă nu-i înche-gată, trăim în mijlocul societății burgheze în care se zbate forma nouă, forma viitorului. Artă fiind oglinda acestei societăți, plină de anomalii, nu poate fi decît o artă care să oglindească, nu forma socialistă — care nu există încă — ci să reflecteze în ea numai lupta proletariatului, năzuințele lui — și să plutească, într-un sentimentalism nebulos și umanitar. Pe lîngă aceasta poezii-artiști socialiști sînt rezultatul nu al unei educațiuni socialiste, ci al celei burgheze. Dacă sînt fii de burghezi, ei de sigur nu au putut șterge definitiv din spiritul lor

toată educațiunea și cultura, toate simțimintele, ce de veacuri s-au strecurat, prin moștenire, în întreaga lor făptură. Dacă mi-ar fi permis să fac o comparație, i-aș asemăna cu croitorii de pe vremea veche ai antereelor și ai giubelelor, care se văd de odată siliți a croi haine nemțești. Dacă artiștii ce se încearcă să alcătuiască opere socialiste sînt lucrători manuali — afară dacă ar fi genii — de multe ori lipsa de o cultură generală — și din cauza aceleiași rudimentare educațiuni burgheze, date lor ca și fiilor de burghezi, îi vor face să nu producă de cît opere mediocre, declamatorii și cu valoare trecătoare.

Într-un caz și în altul — operele artistice ce vor ieși din vîlmășagul acestei lupte uriașe, nu se pot considera propriu-zis, ca artă socialistă ; ele vor purta pecetea epocii tranzitorii care le-a produs.

Dar chiar dacă s-ar naște artistul genial care să dea naștere la opera socialistă nemuritoare, el este menit să piară neînțeles și negustat, asfixiat, tocmai de această atmosferă în care trăim. Și aici se pune întrebarea : pentru cine să producă artistul ? Pentru burghezie ? De ea va fi repudiat și desconsiderat. Pentru mulțimea săracă, care nu are timpul să-i guste opera, care nu are parale să o cumpere și nu are educațiune destul de înaintată, ca să o poată pricepe ? Burghezia sau nu a dat poporului de loc cultura, precum este la noi — sau i-a dat-o cu așa zgîrcenie, încît chiar în țările civilizate, adevărata cultură se încearcă să o facă socialiștii. Dovadă școalele de adulți, lecțiunile de seară, conferințele populare, încercarea de teatru popular, seratele artistice și publicarea de opere literare în adevăr de merit. Ce poate deveni dar, în acest mijloc [mediu, n.r.] geniul socialist ? Va muri de anemie, va fi înăbușit de bălăria ignoranței și a lipsei de cultură a maselor. Și cea mai bună dovadă că așa este, este că geniul sau geniurile nu au apărut. Nu le-a venit încă timpul. La ce dar se reduce toată polemica, toată zarva, tot scandalul ce s-a făcut relativ la arta socialistă, arta cu tendință, arta pentru artă ?

Lucru ieste foarte simplu.

Celor ce scriu, celor ce au sufletul lor plin de dorința de a produce, noi le arătăm vîlmășagul luptei uriașe care însîngerează societatea modernă, și le spunem : „Priviți, insuflați-vă de focul care arde în această

luptă și, oameni ai acestei epoci, oglindiți-o în operele voastre. În loc să vă pierdeți timpul căutând subiecte în care nu puteți să fiți originali, deoarece zeci de mii de oameni, înaintea voastră, le-au strecurat prin sita inteligenței lor, apucați calea aceasta nouă și poate, de veți avea talent, veți produce opere de merit. Lupta este așa de întinsă, că oriunde vă veți arunca privirea, vă veți lovi auzul de zgomotul ce-l fac aceste două teribile armate. Veți fi voi surzi și veți vorbi de seninul cerului, pe când el este întrerupt de razele roșii ale războiului celui mai grozav care a existat vreodată ? De sigur în acest vălmășag veți trece fără a fi zăriți. Oricât ar fi de întunecat proletariatul modern, el tot poate gusta mai bine o operă artistică care vorbește de el, de suferințele sale, de năzuințele omenirii spre o mai bună soartă. Oricât ar fi el de întunecat, el are sete de lumină și această lumină vă cerem noi, ca în loc să o răspîndiți fără folos, să o îndreptați spre a aduce ziua și claritatea în mintea celor întunecați.

Iată cam ce zicem noi artiștilor — puținilor artiști, ce-i drept — care ne întreabă, ce ne-ar plăcea mai bine, o poezie în care să vorbească despre amorul zeiței Venus, sau un cântec în care să cînte suferințele robului modern ; o statuie a lui Apolon sau una care să reprezinte pe una din păturile societății actuale, un tablou care să ne arate o nimfă sau unul care să ne înfățișeze una din scenele vieții moderne ? Bineînțeles că mai întâi de toate se cere talent. Când nu ai talent, e inutil de-a produce și desigur sînt gata să admir o operă, infam burgheză, dar alcătuită cu talent și să trec nepăsător pe dinaintea uneia care ar fi socialistă, dar lipsită de talent.

Și cu toate acestea — cu toate aceste idei largi — s-au găsit oameni care să ne numească sectari și care să caute a ne ridiculiza în ochii puținilor lor cititori. De ce ? Pentru că în toată această polemică, cestiunea principală a artei a dispărut, rămînînd de rezolvat cestiunea personală și de lovit nu atîta în arta socialistă — care în adevăr nu există încă — și în socializm care e prea puternic ca să fie distrus — ci mai mult în socialiștii care făceau umbră unor stele de mică importanță. Artă so-

cialistă nu va apare de cît odată cu societatea socialistă. Cînd proletariatul va rumpe coaja organizațiunii actuale și firește va începe propria-i dezvoltare, la această lume nouă, cu organizație nouă, cu moravuri noi, cu simțiminte noi, va trebui — ca o firească răsfrîngere, ca o oglindire, să corespundă și o artă nouă — arta socialistă.

„Evenimentul Literar“, 1894, nr. 34.

C. I. STĂNCESCU
CUM SE JUDECĂ OPERELE
DE ARTĂ (fragment)

1896

Déclar că în artă nu trebuie cineva să fie condus de gustul, adeseori rătăcit, al maselor, ci, din contră, masele trebuie să urmeze legile impuse de artă. Sînt însă convins de adevărul că arta unei națiuni nu poate să-și ia toată dezvoltarea decît numai atunci cînd exprimă ideile, credințele, aspirațiunile acelei națiuni. [...]

Tot ce niște judecători fără conștiință, pot zice despre o operă de artă este : *îmi place* ori *nu-mi place*, dar nu va putea să zică : *această operă e bună, această operă e rea*. [...]

Dacă operele de artă n-ar avea înalta misiune de a concura la perfecționarea omenirii, prin reprezentarea a tot ce-și poate cineva închipui mai frumos pe lume, ocupațiunea artiștilor și a poezilor ar fi cea mai nefolositoare pe pămînt (...) Artele sînt unul din mijloacele cele mai puternice pentru Educațiune. [...]

Trebuie, repetăm, a trăi cu timpul și cu țara sa ; a trăi cu timpul său în artă nu va să zică a adopta erorile acelor pe care neștiința-i face să rătăcească. Trebuie din contră să ne asociem cu aceia, care moștenind marile tradițiuni ale trecutului, schimbă subiectele alese și modul de a le trata, în raport cu cerințele timpului și cu procesul modern. Numai astfel vom pregăti și noi, cu activitatea noastră, în prezent, progresul viitorului.

C. I. STĂNCESCU, *Ce este frumusețea*, București, 1896, pp. 75, 79, 98, 101—102.

NICOLAE VASCHIDE
DESPRE STATUIA LUI BALZAC
DE RODIN (fragment)

1898

Rodin, în compania lui Delacroix, Carpeaux, Corot, Rude etc., nu poate să fie decît mîndru ; educația omnirii se face foarte încet și adevărata adorație în artă nu pare a veni decît după o calomnie înverșunată. Probabil că repezarea publicului și neînțelegerea unei inovații provoacă în primul rînd acest puternic dezacord, căci sînt prea puțini aceia care pot pătrunde viitorul și înțelege o bruscă expansiune genială în viața comună în care erau așa de obișnuiți cu formalitățile și automatele admirații și credințe. Învățați cu clișeurile ce ni se administrează zilnic despre artă, unde nu vom putea observa o simetrie clasică, sîntem cuprinși de revoltă... și epitetul de operă *deformată* e primul ce vine în mintea tuturor. Ce este însă o operă de artă ? Întrucît e logică simetria ca element al frumosului ? Ce rațiune și ce motive psihologice determină o operă de artă ? Iată atîtea probleme, pe care de abia am început a le atinge și deja le legiferăm ! Studii antropologice, credem noi, ar arăta deformații enorme chiar în formele cele mai clasice și prețioase ca mai simetrice, și cutezăm chiar a spune și formula că deformațiunea e însăși esența artei. O armonie artistică poate reieși și reiese aproape întotdeauna dintr-o deformitate sau alta. Așa fiind de puțin cunoscute și fragile problemele de artă, de unde dreptul de a socoti drept operă neisprăvită, deformată, o statuă care, fără a fi așa lustruită și netezită ca celelalte, spunea cu acea aparentă neglijență așa de multe minții ? Artiștii Renașterii sînt poate cei mai mari deformatori ai artei, bine înțeles în felul lor de a înțelege această deformație, și nimic nu i-a împiedicat a se impune ca tipuri de creații artistice, deși în mare parte exagerate. Așa zisa deformație inaugurată de Rodin, e mai originală, mai sugestivă ; ea reamintește tonul estompat al lui Carrière, redă o imagine trăită și prinsă cu toată intelectualitatea ei. Deformația lui Rodin anunță o nouă eră a sculpturii, și criticile, injuriile nu pot decît cel mult da de vorbă saloanelor, și gazetelor freamăt trecător și atît. Octave Mirbeau, talentatul literat francez, răspunzînd

atacurilor întreprinse contra lui Rodin într-un articol din „Le Journal“, intitulat „Ante Porcos“, sfîrșește astfel : „Va veni o zi cînd mulțimea, așa de schimbătoare, instruită, va aplauda frenetic opera genială pe care nu o poate murdări o țîșnitură de scuipat a unui Jean Rameau. Oare Notre Dame se înalță mai puțin victorioasă și totdeauna mîndră spre cer, cu toată că au fost totdeauna cîini care să urineze la temelia ei ?“.

„Literatură și artă română“, anul III, 1898, p. 468—469. Semnat : Kean [N. Vaschide].

CONST. DIMITRESCU-IAȘI ARTA NAȚIONALĂ

1900

În natura animalică în genere și în cea omenească în specie, există o tendință spre echilibrare între puterea de muncă acumulată și între puterea cheltuită. Animalul își cheltuiește prisosul de energie în *jocuri*. Omul, înzestrat cu o putere mai mare a mintalității, cheltuiește același prisos în *jocurile fantaziei*. [...]

De la încordarea greoaie a luptelor vieții, omul are nevoie să treacă continuu la jocul *recreativ* al fantaziei. Echilibrul forțelor trebuie susținut. [...]

În artă se manifestă prin excelență caracterele de *individualizare* ale unei națiuni.

Știința e aceeași pentru toți într-un moment dat, sub pedeapsă de a nu fi știință. *Artă*, în bogata ei evoluție și sub nesfîrșitele variațiuni de forme, e o manifestare caracteristică a vieții sufletești a unei națiuni date, într-un moment dat. Ea răsare ca un produs natural al jocului forțelor, care alcătuiesc viața sufletească a unei națiuni : este una din nevoile existenței. [...]

Idealele artei se formează în adevăr după natura psihică a individului, după vioiciunea fanteziei și a impresionabilității sale pentru manifestările naturii ; dar individul este un simplu product al întregului complex de forțe care alcătuiesc viața sufletească a unui popor. Întreaga latură subiectivă a individualității se formează sub influența *mediului moral*. Ideile dominante ale individului nu se pot explica decît prin influența culturii și prin împrejurările timpului și ale vieții poporului în

mijlocul căruia artistul trăia. Din acest punct de vedere opera de artă nu este numai un produs individual, ci este în același timp un produs al *vieții sociale* (vezi Dr. Constantin D. Dimitrescu, *Der Schönheitsbegriff. Eine ästhetisch-psychologische Studie*, Leipzig, H. Matthes 1877). *Artistul cu întreaga lui subiectivitate este o oglindă în care se resfrâng mișcările vieții sufletești ale unui popor.*

„Ileana“, nr. 2, septembrie 1900, p. 17—20.

N. TONITZA DESPRE INSPIRAȚIE

1920

S-a crezut multă vreme (și încă se mai crede), că artistul e „un fel de halcă ruptă din divinitate, un fel de bășică umplută cu duh sfânt, care n-are alt țel în viață, decît să se dezumfle pe-ndelete, împărtaşind omenirea cu un fel de parfum voluptuos și extraterestru“. Acest „eșapament“ miraculos a fost botezat (de către acei care n-au bănuit niciodată durerea creațiunii) „inpirație“. Simplismul acestei expresii a dat naștere unei himalaice indiferențe asupra condițiilor de viață ale artistului care — o dată presupus de esență divină — nu mai avea, ca om, nevoie de nimic.

Nu s-a afirmat oare (de către profesori de înaltă autoritate), că dacă Eminescu ar fi avut existența zilnică asigurată, n-ar mai fi imprimat creațiilor lui poetice nota aceea de sfîșiere lăuntrică, ce va copleși pe cetitor încă multe secole de aici înainte ?

Nu s-a spus despre Beethoven că dacă ar fi avut posibilitatea să-și vindece surzenia, n-ar mai fi putut compune tulburătoarele lui simfonii, care l-au făcut nemuritor ? ...

Dar, o altă enormitate a circulat cu atîta frenezie prin capetele multor generații de „intelectuali“ : „chiar orb și fără brațe de s-ar fi născut, Rafael tot Rafael ar fi fost !“ ...

Aceste citate (care frizează puerilitatea), au avut, totuși, o influență considerabilă asupra celor ce se înghesuiau să se împărtaşească din flacăra artiștilor, ca dintr-o pomană îmbelșugată și gratuită a Cerului.

Bineînțeles că nu toată omenirea, fără excepție, a avut această mistică indiferență față de artiști. Au fost și oameni care le-au înțeles durerile și i-au ajutat omeneste în strădania lor spre frumos. Altminteri, cutare monarh ar mânca și astăzi din blidul de lut; femeile noastre ar umbla pe bulevard tot cu vița de vie atârnată sub ombilic — și harfa n-ar fi ieșit din înfățișarea ei primitivă: câteva mațe de capră, stăvilite în crăcana a două coarne de bou.

Această infimă minoritate din omenire, care s-a încălzit la văpaia artistului, i-a pătruns marile lui rosturi sociale și l-a biciuit cu entuziasmul ei, spre luminoasele bulevarde ale creației și a sesizat de la început un lucru tare simplu: *artistul e născut om*. Om, cu toate imperioasele necesități fiziologice, ca toți ceilalți oameni. El are nevoie de brici, de pantofi, de odaie, de foc în sobă, de o perie de dinți și celelalte imperative ale traiului zilnic. Dar, în plus, mai are nevoie (mult mai strigătoare decât ceilalți semenii), și de un combustibil aparte. Un combustibil pe care-l va arde în laboratorul lui lăuntric, nu ca să-l consume pentru necesități egoiste, ci ca să-l transforme în diamante rare, spre voluptatea înaltă a consîngenilor săi. Acest combustibil, hai să-l numim *senzație*.

Dar, sînt senzații și „senzații“ ...

N. TONITZA, *Scrieri despre artă*, sub îngrijirea lui Raoul Șorban, București, 1964, pp. 52—53.

OSCAR WALTER CISEK :
FRANCISC ȘIRATO (fragment)

1928

[...] De multe ori, tineretul nostru se grăbește. Francisc Șirato nu s-a grăbit niciodată, dîndu-și seama de greutatea uriașe ce stau astăzi în drumul artistului creator, în drumul evoluției artelor plastice, în drumul întregii noastre culturi. Șirato nu s-a grăbit, fiindcă e sincer și nu se complace în poza maestrului cuceritor de admiratori ieftini. Arta nespus de complicată și problematică a acestui pictor matur nu-și va găsi niciodată prieteni printre ignoranți. Nici printre snobii iubitori de extravagante pe care nu le pricep. Și meșterul e un extravagant — într-un sens foarte exagerat al cuvîntului.

Un extravagant al cinstei artistice și al meșteșugului sănătos. Un extravagant cu fața întotdeauna potolită, un fanatic care știe că nimeni nu poate ajunge la culmile artei înainte de a lupta cu diavolii acestor culmi. Pictorul și criticul nostru nu s-a ferit de o neconținută și aprigă războire cu acești diavoli, păstrînd, mai mult decît oricare altul, trăsăturile liniștii exterioare sub sticlele rotunde ale ochelarilor care-i dau un aspect și mai ponderat. Dar pictorul dublat de criticul Șirato nu a fost și nu e ceea ce se numește deobicei, ironic, un *Herr Professor*. În viața artistică a capitalei noastre singuraticul acesta e mai mult, e — ne dăm seama de voita exagerare a expresiei — un fel de om-simbol, o individualitate curată pentru care prezentul nu există decît ca o potecă spre minunile viitorului, indiferent dacă aceste minuni au deocamdată numai un caracter utopic. Francisc Șirato se pregătește, se perfecționează mereu pentru realizarea unor țeluri înalte. S-ar putea spune, firește, că orice artist face același lucru. În cazul acesta, pictorul nostru o face continuu și cu totul altfel decît ceilalți. Se pregătește, ceea ce nu înseamnă nici decum că lucrările lui, privite fiecare în parte, n-ar fi terminate, n-ar ajunge — în foarte multe cazuri — la un nivel înalt și rar în arena destul de gălăgioasă a vieții noastre artistice. Ca fiecare artist, care nu se mulțumește decît cu atingerea țintelor cu adevărat înalte, Șirato rămîne un slujitor foarte umil și devotat al concepțiilor lui plastice. Snobii noștri cu preocupări artistice sau pseudoartistice taxează acest devotament cu privirile prea grăbite ale oricărui dilentantism. De aceea, Șirato nu e apreciat decît de o mică ceată de oameni înțelegători, pentru care orice gest primește un sens mai înalt numai cînd înseamnă o exteriorizare a unui puternic nucleu de viață. Firește că sobrietatea artei, realizată în anii de după război de către pictorul nostru, a supărat pe cei învățați cu nimicuri semnate de Artur Verona sau Kimon Loghi.

N-am urmărit pictura lui Șirato decît de la 1923 încoace. Dar pot spune că în răstimpul acesta, lumea interioară a artei sale s-a dezvoltat cu o rară consecvență, cu o rară înțelegere pentru cucerirea unui pictural care, bazat pe legile cele mai solide ale picturii clasice, bazat pe cunoașterea posibilităților artei mo-



derne, înseamnă totuși un fel diametral opus impresionismului francez. Căci picturalul din noile lucrări ale artistului nu trebuie niciodată confundat cu acea redare fugitivă a aspectelor exterioare, cunoscută din pictura lui Claude Monet. În pictura lui Șirato natura rămîne acum numai un pretext, un punct de reper exterior, chibritul care aprinde flacăra cea mare a operei de artă, din mișcările căreia se cristalizează apoi un nou aspect de viață, un nou complex în care accentul decisiv nu e exprimat de impresia culeasă din natură și răsfrîntă asupra redării în pictura artistului, ci de o substanță foarte individuală, care încheagă natura după legile ei. Francisc Șirato, în multe privințe descoperitorul adevăratelor valori din arta lui Ștefan Luchian, nu trăiește de prisos în timpul nostru, care se întoarce iar la ponderea și rotonjimea unei puternice și determinante viziuni interioare în aspectul operei de artă. S-ar putea spune că stabilitatea grea și cumpănită din sufletul pictorului și-a găsit în sfîrșit o expunere ușor atenuată, o expresie mai destinsă.

OSCAR WALTER CISEK, *Eseuri și cronici plastice*, București, 1967, p. 119—120.

MIHAI RALEA CARITATEA BUNULUI GUST

1935

Trăim de mai bine de un secol într'o eră de filantropie. Mila a înlocuit dreptatea — târzie derivație a răzbnării. Burghezul modern, complicat cu imaginația suferințelor altuia, nu-și poate digera în liniște prânzul vieții, dacă nu aruncă câteva fărămituri în jurul său, achitîndu-se ieftin de datorii mai scumpe. Totuși, în morală, caritatea există. E un fapt. Din evul mediu și pînă azi, nimeni n'a mai fost lăsat să moară de foame. Pentru partea materială, suntem mai generoși decît acum cîteva secole, cînd feudalul își rumega în liniște avutul, în acompaniamentul strigătelor de foame.

Astfel, cruzimea, îndărătnic vițiu omenesc, și-a mutat reședința în alte domenii. S'a sublimat și ea ca toate valorile, suportînd acea alambicare a civilizației care s-a efectuat prin transformarea brutalității în perversitate.

Alungată de curentul asistenței din viața materială, s'a refugiat în regiunile spirituale. În locul bății sau al torturii propriu zise, avem azi umilința amorului propriu, ofensa voită a orgoliului, printr'o infintă rețea de mici persecuții. Bătrînii, bolnavii, copiii, au spitaluri, azile, orfelinate. Nu se cunoaște încă nicio asistență pentru demnitatea ofensată zilnic a omului mîndru și sărac, care trebuie să-și deghizeze cerșetoria inevitabilă cu platitudine ori aroganță — ceea ce e tot o platitudine. Din moment ce nu se mai moare de foame, asemenea scrupule par ridicole.

Din acelaș domeniu platonice, în care caritatea n'are ce căuta, estetica își are și ea cruzimile ei. În definitiv și aici, ca și în lupta pentru existență, în politică ori morală, se luptă pentru o valoare. Și există și aici ascetism, speranță, martiraj, există deci și cruzime, oridecâteori se refuză postulantului ceea ce dorește în încordate nopți de nădejde. Totuși, aici dreptatea e implacabilă, și criteriul antic al neînduplecării funcționează integru și perfect.

Milos și bun în viață, în artă, criticul acerb n'ar introduce pentru nimic în lume o picătură de umanitate, în judecățile sale. Arta trebuie desumanizată fiindcă e un lux. Respins de acolo, nimeni nu suferă prea mult, căci doza de durere e direct proporțională cu importanța biologică a sentimentelor. Chinul setei poate fi omorîtor. De rușinea coșului, însă, se poate consola oricine.

Și totuși, ... Muncitorii artei cunosc și ei violența succesului ca și a desnădejdiei. E tot omenesc și acest calvar. Lupta pentru valoarea care se chiamă frumosul, pentru cei ce cred într'însa, e mai dureroasă decît privațiunile vieții materiale. Dovada violenței artistice se vede, când martirii ei se lasă muritori de foame pentru o licărire de succes.

Prin urmare, bunul gust desăvîrșit, tocmai fiindcă se chiamă așa, trebuie să fie caritabil. Orice valoare adevărată nu numai că se satisface integral, dar se revarsă și în afară : e generoasă. Gustul mediocru e riguros, in-chizitorial. Cel înalt e înainte de toate sceptic ; nu-și drămuește meschin aprecierea, fiindcă nu crede excesiv în ea, nu pronunță excomunicări severe, fiindcă tole-rează mai mult decît admiră. Și ca orice sceptic e uman.

MIHAI D. RALEA, *Valori*, 1935, pp. 74—77.

NICOLAE IORGA
SCRIERI DESPRE ARTĂ (fragment)

1937

Noi credem prea ușor că ideile pe care le-am îmbrăcat într-o formă pe care lumea n-o înțelege întotdeauna, deși sînt unii care se fac a înțelege tocmai lucrurile cele mai străine de puterea lor de gîndire, că acestea rămîn acolo sus, în sfera lor rece și veșnică. De fapt însă nu este așa. Este adevărat că nu se citesc de la o bucată de vreme cărțile, și cel mai mare filozof este judecat de trei sferturi din cei care se ocupă de filozofia lui, nu după ce a scris, căci cartea rămîne nedeschisă în rafturile bibliotecilor, ci după ceea ce din gîndirea lui a pătruns în cărțile de istorie sau de teorie și uneori chiar în modeste manuale. În afară însă de aceste strecurări în cărțile de întrebuintare curentă, și cele mai înalte și mai nobile idei, acelea care par mai greu de înțeles și în mai puțină legătură cu viața, se coboară în adînc, întocmai precum picătura norului celui mai de sus va ajunge totuși să străbată pînă în fundul pămîntului, trezind acolo acea viață nouă prin ceea ce a revărsat ploaia. Pe multe scări, care nu se pot urmări, cele mai sublime adevăruri ajung să pătrundă la ceea ce numim noi prosteste, cu dispreț : poporul, mulțimea, masele, vulgul. Acolo însă se petrece același lucru ca și cu picătura de ploaie în tainițele roditoare ale țărîinii. Aceste adevăruri se amestecă îndată cu atîtea lucruri pe care le prefac, prefăcîndu-se ele însăși și dînd în felul acesta o formă nouă care se va isprăvi prin roade triumfătoare mult deasupra pămîntului. Ideile filozofice, morale, estetice, le primește acel popor, le pune împreună cu ceea ce simțea și știa înainte de aceasta, le supune fără să voiască la transformări care vin din toate aceste înrîuriri misterioase și de aici iese ceva care, în ce privește forma, se poate întîmpla să nu aibă curăția picăturii aceleia din apă venite din nori și poate să semene numai cu o magmă de noroi, dar produce lucruri pe care în puritatea ei picătura de ploaie nu le-ar fi produs niciodată.

Începînd de la discuția aceasta cu privire la artă și la morală și trecînd pe urmă și la alte domenii, o să

încerc într-un șir de conferințe aici, înaintea tuturor, să văd în ce chip popoarele de pretutindeni, dar în rîndul întîiu poporul acesta al nostru, care întrece cu cumințenia lui firească atîtea popoare de mai multă învățătură, pentru că au avut mai mult noroc, înțeleg ideile fundamentale la fiecare moment în viață.

Cum înțeleg ai noștri cei mulți, care înfățișează nu numai gîndirea lor, dar ceea ce s-a gîndit în curs de mai multe generații înaintașii lor pînă foarte departe, noțiunea aceasta a frumosului? Ce li se pare lor că este frumos?

Desigur că pentru dînșii frumosul este acel frumos estetic pe care îl prind îndată, îl înțeleg adînc și de care au o nevoie sufletească asemenea cu care s-ar găsi greu la alte națiuni. Este frumoasă pentru dînșii primăvara, este frumos un cer albastru, este frumoasă o pajiște înflorită, este frumoasă o figură omenească, este frumos un gest care șade bine omului și pe care el îl face de multe ori, de cele mai multe ori, fără să se gîndească, pe cînd atunci cînd se gîndește gestul este stîngaci, fals și urît.

Poporul nostru va merge și mai departe. El va găsi o frumusețe și în lucrurile care-i strică, în lucrurile care-l înspăimîntă. Va găsi o furtună frumoasă, va găsi frumusețea în linia de lumină arzătoare a trăznetului care distruge, în revărsarea apelor care copleșesc și îneacă. Nimic din ceea ce poate face parte din harta cît de largă a frumuseții pe care am putea-o numi, cu un termen filozofic, estetică, nu-i scapă.

În această privință ne-am putea opri însă asupra originii chiar a acestui cuvînt de „frumos”. El este fără îndoială latin; pe cînd la alte popoare romanice, a trebuit să se recurgă la tezaurul altei limbi, pentru a însemna aceeași idee. Francezii zic *beau*, care vine din *bellus*, formă latină medievală, împrumutată de la barbari. Și italienii întrebuintează de obicei *bello*, care vine de la aceeași origine și a trebuit să se formeze într-un anume moment din dezvoltarea limbii latine apusene. Dar nu este mai puțin adevărat că una din bisericile cele mai impunătoare de la Veneția nu se chema „*Santa Maria Bella*”, ci „*Santa Maria Formosa*”.

Spaniolii, și în general ibericii, cu care avem atîtea legături, care nu se pot lămuri cu desăvîrșire și desigur

nu prin Traian, sau prin cine știe ce spanioli aduși de dînsul, zic *hormoso* ca noi. Iar *formosus* latin, de la care vin toate aceste cuvinte romanice, nu reprezintă altceva decît forma întregă, forma deplină, forma armonioasă.

Este vorba de un cuvînt integral, iar nu de unul care să cuprindă o parte a frumuseții: este vorba prin urmare de un complex, de o legătură, de o potrivire, de o armonie în care pot să intre și elemente care ele în sine nu sînt numai decît frumoase, dar care sînt frumoase împreună. În această concepție, de exemplu, frumusețea artificială, care se cultivă așa de mult în timpurile noastre, nu intră în gîndirea poporului nostru, fiindcă în fiecare din elementele unui corp, unei figuri sau unui suflet omenesc, sînt anumite legături, și este cineva brun sau blond, rumăn sau palid, după o mulțime de elemente, care sînt și de origine materială și morală, așa încît, îndată ce se transformă unul din ele, se strică această potrivire, se preface în stridență ceea ce a fost o armonie.

Iată deci ceva pe care l-am cîștigat și se poate aplica și literaturii și artei. Scriitorii ca și artiștii trebuie să aibă în vedere înainte de toate totalul și să se întrebe neconținut dacă aceea ce introduce cineva pentru a trezi și a reține și a crește atenția, pentru a uimi prin nou-tate, arătînd că este altfel decît ceilalți, nu strică numai izvorul oricărei frumuseți, dar dacă acel element adaos nu este în desăvîrșită și dureroasă nepotrivire cu alte lucruri care se găsesc în poezia, în povestirea lui, care acestea, venind din fondul cel adînc și adevărat, nu pot fi împiedicate de a ieși la suprafață

Încă odată, frumusețea nu poate fi niciodată un lucru de amănunt, ci face parte din concepția globală, și poporul nostru, ca și popoarele care au aceeași înzestrare sufletească, nu poate să rostească acest cuvînt de frumusețe decît în acest chip larg și deplin sintetic.

Dar iată că ne găsim, tot prin cugetarea poporului, înaintea unei dezlegări a celeilalte întrebări pe care, chiar în felul în care am vorbit despre dînsa, încercăm a o rezolva în același fel, cînd spuneam că moralitatea nu este decît o frumusețe și frumusețea nu este de fapt decît o moralitate, lucruri pe care filozofii le oselesc dar, cum vom vedea, poporul le pune împreună.

În educația pe care orice mamă de la țară, orice femeie de om muncitor o face copilului ei, nu o dată se amestecă această expresie de „este frumos” sau nu este frumos. În privința aceasta o femeie simplă pricepe mult mai mult decât acei autori de cărți pentru școlile primare în care se caută a se dovedi că o faptă morală atrage după dînsa totdeauna o răsplată și aceasta nu face altceva decât să transforme un frumos suflet de copil, vedeți nu mă pot împiedica de a lega de cuvîntul suflet acest adjectiv de frumos, într-un mic negustor de fapte bune, care întinde neconținut mîna ca să primească o răsplată, foarte bucuros cînd ea întrece ce a dat, ceea ce este regula oricărui comerț.

Deci frumos și urît sînt elemente de pedagogie populară, și copilul se deprinde de la început cu această concepție. În orice lucru care trebuie făcut, în interesele cele mai înalte ale lui, ale societății, pentru a satisface instinctele cele mai nobile, este frumusețea și această învățătură o duce el pînă la sfîrșit : ea devine astfel un frîu moral.

Căci în tot ce face omul din popor la noi este totdeauna grija aceasta de a vedea dacă este frumos ori nu este frumos. Sînt lucruri pe care nu le împiedică nici o lege, pe care nu le interzice nici un regulament, care nu pot atrage nici o pedeapsă, pentru care conștiința publică n-ar găsi nici o condamnare și, cu toate acestea, lucrurile care sînt astfel îngăduite nu se fac. Nu se fac pentru ce ? pentru că nu sînt frumoase.

N. IORGA, *Scrieri despre artă*, București, 1968, pp. 22—26.

CE ESTE UN MUZEU DE ARTĂ (fragment)

1938

Se crede că muzeul este un depozit de lucruri de oarecare valoare artistică sau istorică și, în domeniul științelor naturale, al unor lucruri în legătură cu preocupările cercetătorilor în acest domeniu, că lucrurile acestea se adună, se așează, și, cum sînt așezate, rămîn, iar din cînd în cînd se mai adaugă ceva. Dacă vin lucruri noi, se mai face încă o încăpere, iar cînd vine un director cu mai multă inițiativă, el răstoarnă ce a făcut predecesorul, dar tot așa împarte obiectele acestea, oricum, pe mai multe odăi. Publicul vine, pentru ca, într-o



conversație oarecare, să nu fie întrebat un domn sau o doamnă dacă a văzut muzeul cutare și să spună că nu l-a văzut. Vine publicul joia și duminica, în anumite ore : este primit de obicei cu foarte mare neplăcere, pentru că funcționarii de muzeu țin să nu fie deranjați, ca și bibliotecarul. Numai profesorii țin să aibă public. (...) Dar la muzeu intră lumea, în ciuda funcționarilor care nu vor să fie deranjați, se uită la tablouri, își comunică de multe ori nume. Sînt persoane pe care le interesează peste măsură subiectul : ar fi în stare să studieze povestea acasă, pe cînd, într-un tablou, ce este reprezentat n-are importanță. Toată pictura italiană de caracter religios poate fi prezentată supt altă rubrică : în loc să spună cineva că este Maica Domnului, poate spune că este o femeie din popor, din Roma, pentru că de fapt pictorii au reprodus, silindu-se a o înălța, realitatea dinaintea lor. Ceea ce este interesant nu este faptul, care e o poveste ca oricare alta ; ceea ce interesează este felul cum realitatea a fost văzută și interpretată, cum sufletul artistului s-a coborît în lumea aceasta, cum a înțeles-o, cum a reprodus-o, întrebuițînd nota aceea personală ce se găsește în sufletul oricărui om care este într-adevăr un om. Publicul de multe ori este foarte jenat, intimidat, și, cum oamenii timizi sînt de obicei cei mai trufași, îi vezi luîndu-și aere trufase, apoi, trecînd dintr-o sală în alta și exprimîndu-și la ureche păreri, se întorc iar acasă.

Și rezultatul ? Nici unul.

Prin urmare muzeul este o adunare de obiecte fixate odată pentru totdeauna în anumite odăi, la care se pot adăuga și altele. Muzeul, înțeles astfel, este neschimbat : catalogul dintr-un an poate fi întrebuițat după nu știu cîtă vreme. N-are decît să compare cineva ce este la Louvre din Paris, afară de anumite odăi în care sînt donații noi sau unele orînduiri, cu ceea ce era pe vremea mea. M-am purtat în încăperile Louvrului de la douăzeci de ani pînă la cei șaptezeci către care merg și vă asigur că și odăile sînt, în general, tot așa, și publicul este tot așa, și atitudinea lui e neschimbată. Sînt lucruri alături de cultura vie, — fiindcă noi trăim într-o cultură moartă, foarte întinsă, lîngă care, ici și colo, se strecoară o cultură vie (...)

Mulți își închipuie că nu putem schimba nimic, pentru că așa au fost muzeele totdeauna. Dați-mi voie ca, în scurte cuvinte, să vă arăt cât de recent și de nefixat este caracterul muzeelor actuale (...)

Noi auzim de muzeul de la Alexandria. Dar *museion* era o sală de conferințe de universitate : acolo era un templu al muzelor, dar nici vorbă să se gîndească pe vremea aceea cineva la un muzeu ca ale noastre. Voiți să vedeți muzeele de atunci ? Poftiți în piața publică din Atena și Roma ; numai cât muzeul acesta era viu, în legătură cu nevoile societății. În mijlocul acestui muzeu trăia societatea, de acolo plecau oștirile, acolo se întorceau triumfurile și acolo se luau hotărîrile. Nu este deci vidul și lipsa de semnificație a muzeelor noastre : o colecție de obiecte înșirate pe pereți și de statui așezate pe suporturi (...) ... muzeul care nu are atingere cu viața, care nu influențează viața, care nu este în legătură cu nevoile vieții, care nu este chemat, înțeles, îmbrățișat, care nu are urmări practice... este încă una din zădărniciile noastre.

Marea evoluție a timpurilor noastre este să scăpăm de toate zădărniciile și, după ce ne-am fi scuturat de toate zădărniciile care mănîncă timp și bani, să începem din nou cu lucruri în adevăr folositoare. Dacă sînt folositoare într-un moment, să nu credem că sînt folositoare pentru toate timpurile. Să facem revizia ca să vedem apoi lucrul, încă inexistent, pe care trebuie să-l introducem.

Merg cronologic și mai departe. Credeți Dvs. că în evul mediu existau muzee, că s-a gîndit cineva la ideea aceasta de a face muzee ? Muzeu era catedrala, care cuprindea și biblioteca și școala de teologie. Ce avem noi în muzee sînt lucruri rupte de la o realitate care a fost vie. (...) Ce avem noi în muzee ca lucruri desfăcute sînt elemente care au făcut parte dintr-un ansamblu.

Statuia antică a fost luată din piață, și rostul ei este pentru acea piață. Partea din sculptura Partenonului de la Atena care se găsește în Muzeul Britanic, în lumina aceea tristă a unei țări de ceață aproape veșnică, ce poate să dea din frumusețea Partenonului ? Și coloarea marmorei și felul cum a fost tăiată, toate sînt făcute pentru cerul din Atena, pentru locul acela anume. Sau, de exemplu, o pictură religioasă, la care ne uităm, și,

cu toate că am fost învățați s-o admirăm, nu ne putem explica de ce nu ne legăm într-adevăr cu tot sufletul nostru de acea pînză ? Pentru un motiv foarte simplu : pentru că a fost făcută în vederea unui altar, în legătură cu o anumită lumină și cu o întreagă arhitectură, cu coloanele de acolo, cu bolțile care se ridicau deasupra. Ce poate însemna elementul acesta desfăcut, alături de alt obiect luat din altă biserică, avînd acolo alt rost ? Sau cutare tablou olandez, care a fost făcut pentru cutare sufragerie, pentru cutare sală de primire, pentru cutare salon al unei corporații, și de aceea este o anumită lumină, de aceea sînt anumite proporții, de aceea s-au introdus anumite elemente comandate ale subiectului, și dumneata îl pui într-o odaie oarecare, unde nu servește la nimic.

Dar să ia cineva un frumos tablou francez din secolul al XVII-lea, care a fost făcut pentru un edificiu cum este Palatul dela Versailles, unde erau anumite ferestre, anumite ganguri, pentru o anumită lume care a murit de mult, și care se plimba înaintea acestei pînze și găsea plăcere într'însa, pentru că se recunoștea în ea. Acuma însă a murit Ludovic al XIV-lea, acum toată societatea aceasta s-a împrăștiat, și nu se mai fac locuințele în același fel ; pentru ce să expui la o lumină crudă, pe un perete gol, lucrurile acestea smulse dintr-o lume care a dispărut ?

În secolul al XVIII-lea erau încăperile cele mici, „monarhia micilor apartamente“, și acolo niște fotolii mici, niște scaune tot așa de minuscule, niște etajere avînd pe ele tot felul de porțelanuri de China, tot felul de mărunțișuri aduse din Japonia ; umblau pe acolo niște persoane feminine cu coafura înaltă, cu rochii de multe farbarale, zburînd ca niște fluturi ; totul era făcut pentru aceasta, și, acum, iei lucrurile acestea făcute pentru un colțisor elegant și le așezi într-un salon vulgar, ca să bată soarele drept într-însule.

Dar, veți zice, de ce nu erau muzee ? Pentru că decît să faci muzee pentru cine nu le cere și nu le înțelege, mai bine să ții obiectele acestea într-o anumită legătură și într-o încăpere cu destinație anumită.

Muzeul evului mediu este, am zis, biserica, în care se adaugă literatura și muzica, dacă nu literatura serviciului, care este în latinește, cel puțin literatura pre-

dicii, — totul în sunetul orgei, cu lumina care trece prin vitralii, cu șoptitul rugăciunii persoanelor îngenunchiate în bănci. Prin aceasta s-a creat o întreagă artă. Pe cînd la muzeul nostru mergem o dată în viață, ca să nu rîdă lumea de ignoranța noastră, și ne ferim de orice întrebare cu privire la ce am văzut înăuntru. (...)

De cînd sînt muzeele ? De la începutul secolului al XIX-lea, din epoca lui Napoleon, care bătea din picior și, cînd zicea să fie o academie se făcea, cînd zicea să fie o universitate, se făcea, cînd zicea să fie un muzeu, se făcea. Secolul al XIX-lea este secolul lucrurilor decretate. Napoleon avea, desigur, o gîndire de cazarmă ; cazarma este un lucru respectabil, dar evident că, mutată în alt domeniu, nu aduce același folos ca atunci cînd se ține în domeniul ofensivei și defensivei naționale. Și, cum tot învățămîntul, toată viața artistică erau, în concepția lui Napoleon comandate, cum totul trebuia să fie executat fără discuție, așa s-a ajuns și la muzee. (...)

Muzeele n-au ieșit deci din nevoile nației, ci au fost impuse de anumite concepții de caracter abstract și de caracter disciplinar, și comandate de sus.

Statuia din piața noastră publică n-are rost : toate statuile acestea există numai în ziua inaugurării, fiindcă apoi nimeni nu le vede decît numai doar cînd cineva s-a îmbătat și s-a lovit cu nasul de marmora sau de piatra lor. Afară de aceasta eu cred că în cea mai mare parte locuitorii unui oraș n-ar putea spune unde sînt statuile și cu atît mai puțin să spună ale cui sînt statuile acestea și ce reprezintă, care este rostul persoanelor înfățișate acolo. Noi trăim în casă, și piața n-are rost pentru noi, iar marile clădiri publice nu cuprind viața unei societăți întregi. (...)

Muzeul (...) trebuie să fie, astfel, o școală de gust și o școală de istorie a gustului. Și muzeul acesta trebuie să fie nu numai la dispoziția oricui, dar să întindă mîna către oricine pentru a-l atrage, a-l reține cît se poate de mult. (...) ... trebuie format sufletul românesc înainte de toate în frumusețe. Fiindcă morala nu duce totdeauna la frumusețe și nici știința, dar în frumusețe se găsește tot ceea ce trebuie pentru a desăvîrși cunoș-

tințele cele mai înalte și a clădi morala cea mai vrednică de a conduce o societate.

Conferință la Iași, 1938.
IBIDEM, pag. 254—258.

EUGEN SCHILERU COORDONATE ACTUALE ALE CRITICII DE ARTĂ

1968

— Care este, după părerea Dvs., funcția actuală a criticii de artă? Există deosebiri între critica de artă de astăzi și cea tradițională? În ce ar consta aceste deosebiri?

— Cred că o asemenea dezbatere este binevenită. Problema rostului criticii de artă ar trebui pusă atât pe plan național cât și pe plan universal. Astăzi, cel puțin după cât știu eu, intervențiile cu privire la această problemă nu sînt prea numeroase nici în țara noastră și nici peste hotare. (Nu se poate spune același lucru despre critica literară).

Dintre puținele materiale pe care le cunosc — și care dezbat tocmai problema rosturilor criticii de artă — m-a reținut mai mult acela iscălit de un critic italian, Giorgio Kaiserlian — la care, de altfel, m-am referit și într-un articol publicat în *Lupta de clasă*. Autorul menționat observa o schimbare petrecută în veacul nostru, în atitudinea criticului de artă. Acesta a intrat într-un fel de zodie, a remisivității. Fenomenul pare a avea mai multe explicații, dintre care, una, ar fi teama criticului de a nu fi infirmat de judecata posterității. Acela care cercetează ce au scris criticii contemporani impresionismului, neoimpresionismului, sau ai unor uriași ca Cézanne, Van Gogh și Gauguin, își dă seama că doar o infimă minoritate reușise să recunoască, să aprecieze, caracterul revoluționar al acestor curente și personalități. Cea mai mare parte a criticii contemporane cu ele le-a tăgăduit cu o miopie penibilă, drept care a fost infirmată. Amintirea unei asemenea majorități critice negative, pare a fi traumatizat generațiile succesive de critici.

— Acesta să fie singurul factor al intrării criticii într-o nouă „zodie“?

— Desigur, nu este singurul factor care a structurat-o. Dacă ne-ar interesa mai mult problemele de so-

ciologie și de psihologie socială, am reuși să descoperim și alte determinante. Fapt este că, în afara fruntariilor țării noastre, criticii, cu rare excepții, tind să se transforme în „manageri“. Această transformare se traduce printr-un anumit fel de a aborda problemele judecării noilor curente, grupări, personalități, opere. Când nu vrei să te angajezi și nu vrei să te pronunți îți rămîne soluția descrierii. Altfel spus, intri într-o expoziție și descrii lucrările, le raportezi la un prealabil patrimonial etc. Ți se pare că operezi doar prin judecăți de existență neangajante. Dintr-un anumit punct de vedere și acest lucru este util, în măsura în care îl faci pe cititor să înțeleagă un anumit curent, o anumită grupare, o anumită personalitate, să descifreze ceva din demersurile teoretice și practice care o caracterizează. Dar, în același timp, refuzul de a judeca, de a raporta lucrarea respectivă la lucrările care au precedat-o, la acelea ale altor artiști, la lucrările care exprimă alte demersuri, la necesitățile spirituale ale unei colectivități precizate, într-un moment istoric precizat, nu poate decît să împiedice lămurirea profundă, efectivă, a publicului celui mai bine intenționat.

— *Ce raporturi socotiți că există între critica de artă și celelalte domenii ale culturii?*

— Fără a intra în problema pasionantă a măsurii în care mai predomină teoria „artei pentru artă“, trebuie să recunoaștem că în majoritatea cazurilor, fenomenul artistic nu este considerat ca un fenomen de cultură — și, ca atare, replasat în plasma vie în care apare, în plasma tuturor conexiunilor pe care ni le descoperă un examen atent al realului istoric — ci este izolat arbitrar, postulat ca o monadă.

Personal n-am crezut niciodată că pentru a pătrunde un domeniu de creație trebuie să te păstrezi în limitele lui stricte, ca găina hipnotizată, în jurul căreia se trage cercul de cretă. Chiar dacă nu am fi marxiști și tot am fi obligați să ținem seama de conexiuni, determinante diverse, acțiuni reciproce etc. Nimic nu este, după părerea mea, mai greșit, mai ineficient, mai caduc și mai calp decît refuzul — din ignoranță, lene, estetism etc. — de a considera fenomenul artistic drept un fenomen de cultură, de a-l replasa în plasma istoriei vii în care apare, de a-l raporta la ceea ce așteaptă contemporanii de la el.

Ceea ce am spus mai înainte înseamnă, concomitent, că, mai presus de toate, i se cere criticului de artă o informație în extensiune și în adâncime. Judecând arta, criticul nu se poate cantona în artă, ci trebuie, prin informație, să-și poată permite considerarea fenomenului din diverse unghiuri, tocmai pentru a răspunde marilor aspirații ale colectivității respective.

— *Se vorbește adeseori, în arta contemporană, de prejudecățile publicului, ale artiștilor...*

— ... Toată lumea credea că este ușor să te pronunți asupra artei. Nici în străinătate, nici la noi, criticii n-au încercat să arate care sînt prejudecățile publicului și prejudecățile artiștilor. Sub acest aspect, criticul nu și-a îndeplinit efectiv funcția sa mediatorie. Dar pentru a-și îndeplini această funcție, el trebuie să fie mai cultivat decît este în momentul de față. Căci, de pildă, pentru a dinamita prejudecățile care există de ambele părți, el trebuie să știe optică, fiziologie, psihologie modernă, sociologie ș.a.m.d.

— *Criticul n-are prejudecăți ?*

— Ba da. Și evident, el trebuie să distrugă propriile sale prejudecăți, să-și biruie, pe de o parte complexele de inferioritate, iar pe de altă parte trufiile, tendințele aristocratizante. În același timp el trebuie să considere că nu este un slujitor al unor clienți creatori de artă plastică, ci un slujitor al valorilor și progresului spiritual al comunității căreia îi aparține. Or, și la noi și aiurea, observăm fenomenul transformării criticului într-un fel de patrician roman care-și are „clienții” săi și, ca atare, o anumită platformă electorală.

— *Dar revenind la prejudecățile artiștilor și ale publicului...*

— Personal, nu cred mai multe lucruri : că „publicul n'are niciodată dreptate”, că „publicul are întotdeauna dreptate”, că „publicul înghite ce-i dai”, că „publicul nu înghite ce-i dai” etc. Altfel spus, nu-i cred pe cei care spun : „ce face Picasso pot să fac și eu”. Le răspund da, dar după ce a făcut-o el. Atrag atenția studenților mei că individul care a inventat roata a fost artist, iar cei care au făcut, după aceea roți au fost rotari, adică meseriași. Nu cred că vom izbîndi vreodată decît inventînd roți și nu copiind roți. Și nu există nimic

mai tragic, decît să vezi o generație extraordinar de do-
tată care se mulțumește să mimeze...

În tot timpul acestui răspuns sînt reținut, aproape blocat, de marele număr de implicații care nuanțează la infinit problema. Îmi dau seama că răspunsurile mele nu sînt decît parțiale, asemenea probleme necesitînd lungi și permanente dezbateri... De aceea discut, cum spune francezul, „à bâtons rompus“...

Revenind, socot că, în pofida carențelor și distor-
siunilor, gnoseologic și metodologic, noi am progresat sau
avem posibilitatea să progresăm. Dar, spre deosebire de
ceea ce se petrece în științele exacte și în tehnică, în
științele și disciplinele omului a reușit să se strecoare,
pretutindeni, prea multă incompetență, ignoranță. Nu i
se iartă unui muncitor dintr-o întreprindere de încăl-
țăminte aproximația în privința numerelor la ghetă, dar,
din cauza stilului frumos, i se iartă falsului intelectual
să confunde chiar secolele, curente și valorile. În in-
dustrie sînt promovați specialiști temeinici; în critica de
artă, uneori, și indivizi pe care maramureșenii îi numesc
trîncălăi. Considerînd că fenomenul estetic nu este ab-
solut ezoteric, noi admirăm pe acei care, fără compe-
tență, fac ceea ce francezul numește „lucru cu acul“,
lucru de domnișoară bătrînă care umple ghergheful cu
toate visele sale de crin neprihănit. Aceste „domnișoare“,
pe care uneori le promovăm, vorbesc limba Mariei Antoa-
netta: „mîncăți cozonăcei“, pentru o populație care vrea
să mănînce pîine, adică are nevoie de alimente spiri-
tuale majore.

— *O asemenea afirmație confirmă neîncrederea ar-
tiștilor în critică...*

— Nu cred că artiștii trebuie să ia în serios pe toți
criticii. Este o greșeală universală, adică constatabilă și
pe alte coordonate geografice. Înainte vreme, dacă apar-
țineai unui cerc cultural, adică cunoșteai convențiile lui,
semnele prin care-și traducea convențional un anumit fel
de a înțelege și a resimți lumea, pătrundeai în mod ne-
mijlocit în operele care respectau acest cod de convenții.
Nu mai era nevoie de nici un „mod de întrebuințare“,
de nici o psihologie. Acum însă observi că opera nu este
analizată în ea însăși, cît în fotografia și exegeza ei. Ca
și cum puterea curativă nu ar fi în pilulă, ci în hîrtia
care o însoțește. Disprețuind criticul, artistul contem-

poran este, în același timp, în succesiunea veacurilor, artistul cel mai înfeudat criticului. (Că este așa, o demonstrează și faptul că nici o expoziție nu se deschide acum fără sfeștania criticului, în timp ce inaugurarea boltei sixtine s-a făcut fără critici.)

— *Care este opinia Dvs. despre critica românească de artă în epoca actuală ?*

— Personal, pun critica literară românească mai presus decât critica ce se ocupă de celelalte sectoare ale creației naționale, tot așa cum pun critica de artă plastică mai presus decât cea de teatru, sau de cinema. Dar, în ceea ce se numea pe vremuri „branșa” noastră s-au strecurat destui nechemăți. Se crede că a avea o pereche de ochi, a fi un „suflet” sensibil și a ști să potrivești un vocabular românesc de bază care apelează la termeni tehnici precum „implicație”, „modalitate”, „reverberație” etc., ignorând diferența care există între contrastul de tentă și contrastul de ton, este suficient pentru a explica și chiar dirija.

Desigur, sînt enorm de multe lucruri de spus. Cred însă că trebuie să subliniem obligațiile elementare : informație, informație, informație ! și, în același timp, conștiința că în fiecare comunitate și în fiecare moment istoric există urgențe spirituale. Ca atare, trebuie să ne referim la aceste urgențe spirituale. România are un loc pe hartă și pe harta spiritului și deci are propriile sale urgențe istorice, trebuie servită de oameni competenți, iar criticul de artă nu are mai multe drepturi sau mai multe scuze decât un muncitor, funcțiunea sa fiind funcțiunea oricărui om de cultură care nu vrea ca forțele ariei în care trăiește să se irosească, să aibă mai multe rateuri decât își poate permite etc.

Orișice artă își are rădăcini vizibile sau invizibile într-o mare magmă națională, care palpită, care așteaptă, care vrea. Ca atare, nici artistul nici criticul nu este o catedrală gotică cu contraforți și extrapolări, cu rădăcini aeriene prinse în mode trecătoare. Dar, evident, asta înseamnă a pune problema informației, adecvării, slujirii.

— *Există schimbări sensibile astăzi în raporturile criticii de artă cu istoria artei sau cu alte discipline ?*

— Pentru economia discuției noastre am lăsat la o parte probleme capitale cum ar fi : relațiile dintre istoria

artei și critica de artă ; sau de cîte științe și discipline are nevoie istoricul și criticul de artă ; sau care sînt metodele istoriei, teoriei și criticii de artă. Mai cu seamă problema din urmă este deosebit de spinoasă, deoarece, în momentul de față autorul, opera și spectatorul sînt priviți prin viziuni și metode diferite, uneori divergente și exclusive. Unul privește din punctul de vedere al esteticii marxist-leniniste, altul din punct de vedere freudist sau structuralist, unul situează personalitățile și operele într-o succesiune iconologică, tehnologică etc. Încetul cu încetul, în măsura în care săpăm în adîncime, devenim incapabili de o viziune de ansamblu. Ca și în artă, în critică se instaurează fragmentarismul. Încercările de analiză a metodologiei sînt rare și parțiale. Personal, cred mai departe în metoda istorică. Mai cu seamă cred că diversele critici (literară, plastică, teatrală, cinematografică) sînt în mod normal domenii de confluență ; teritorii de margine — cum se spune în știință — unde metodele trebuiesc înmănunchiate asemenea unui grup de proiectoare cinematografice necesare explorării în extensiune și adîncime a fenomenului, cu toate conexiunile, determinantele etc. Traumatizată, deficientă, remisivă, critica se mulțumește să fie ultimul vagon al garniturii feroviare care, evident, are un fanar, dar este totuși ultimul vagon din coadă. Pentru că refuză să vadă lumea modernă în structurile și în perspectivele ei, critica de artă nu-și dă seama că trebuie și poate să fie prospectivă, drept care atît artiștii cît și publicul o disprețuiesc, și pe bună dreptate. Dacă și-ar îndeplini ca lumea chemarea și sarcinile, dacă ar fi mai informată, mai harnică etc., născută în acest teren al confluențelor și al aluviunilor, prospectivă, critica de artă ar putea să se constituie, ca și critica literară, teatrală, cinematografică ș.a., ca o nouă Paideia a lumii moderne.

Convorbire înregistrată de Adriana Stoica, „Arta plastică” nr. 3, 1968, și în : EUGEN SCHILERU, *Scrisoare de dragoste*, București, 1971, pag. 50—55.

ALEXANDRU ODOBESCU ARTELE ÎN ROMÂNIA (fragment)

1872

Sînt două chipuri de a privi și de a studia artele. Unii, plutind într-o atmosferă psihologică, cred că arta e numai reprezentațiunea plastică a frumosului. Ceea ce nu este cu totul conform, zic ei, unui ideal estetic convențional, nu se poate numi artă. Într-un cuvînt, ceea ce nu ne place nouă, oameni culți, ceea ce trece peste hotarele în care noi am îngrădit ideea frumosului, aceea nu mai este artă. Iată punctul de vedere ce-l vom găsi mai pretutindeni, la artiștii cari înșiși practică o artă.

Oamenii însă cari își poartă cugetările pe un orizont mai întins, aceia cari studiază spiritul omenesc în toate fazele activității lui, recunosc în tot genul omnirii, luîndu-l din gradul cel mai înjosit al sălbăticiiei și pînă în culmea celei mai înaintate culturi, o trebuință providențială, un instinct firesc de a produce, cu mai multă sau mai puțină măiestrie, obiecte care nu sînt cu totul de o necesitate practică, cari nu pot servi la un uz indispensabil pentru existența omului, obiecte care sînt inventate de imaginațiune, numai și numai pentru satisfacerea unei idei de ordine morală. Cum oare vom chema acele producțiuni, fie ele oricît de monstruoase, în ochii noștri? Cum vom chema instinctul ce poartă pe om a da realitate plastică tuturor elucubrațiunilor închipuirii sale?

Oare numai acelea ce sînt conforme regulilor estetice noastre contemporane și locale se vor putea numi

obiecte de artă ? Ce nume să dăm atuncea celor care nouă ni se par astăzi urâte, și care negreșit erau capete de opere artistice în ochii celor ce le-au executat ?

Limbile moderne n-au găsit un termen generic special spre a denumi toate acele întrupări ale închipuirii omenеști, toate acele superfetațiuni plastice, care nu sunt dupe gustul modern. Archeologii se văd dar siliți a le chema și pe dînsele obiecte de artă ; și ei fac bine, căci și acelea purced din același instinct al spiritului omenesc. Dolmenele și menhirile, acei colosali bolovani de piatră grămădiți de celți în codrii Armorice, au aceeași sorginte psihologică cu Partenonul lui Ictinus și al lui Fidias : ciolanele de animale zgîriate, în timpii preistorici, cu figure de urși și de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adînci în cavernele Dordoniei, sunt și ele frați de cruce cu Apolonul din Belveder și cu Moise al lui Michel Angelo.

Ce să mai zic ? Sălbaticul din insulele Viti ce-și mîzgălește și-și tatovează corpul cu colori pestrițe, o face și el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a *Școalei din Atena*.

În toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeași intențiune, același spirit domnește : dorința de a face un ce care să dea o naltă idee despre măiestria omenescă.

Însă fiecă epocă, fiecă popor chiar, se precepe într-alt fel a pune în lucrare acea nobilă dorință. De acolo provin gradurile de perfecțiunea artelor ; de acolo provine ceea ce numim stilurile.

Este un fapt netăgăduit că fiecare seminție omenescă — am putea chiar zice, fiecare ramură a semințiilor, fiecare popor distinct — are în geniul său un mod special de a concepe și de a produce frumosul plastic.

Acea originalitate a simțului estetic se vădește în producțiunile unui popor, de la unealta casnică pînă la cel mai monumental edificiu.

Există dar o caracteristică a popoarelor sub raportul artistic. Aceea, bine explorată, bine studiată, bine explicată, poate fi cel mai puternic auxiliar al științei etnografice, precum chiar și al istoriei.

AL. ODOBESCU, *Opere*, București, 1955, vol. II, p. 88—89.

„ILEANA“ REGULAMENTUL PENTRU ÎNȚIA EXPOZIȚIUNE DE ARTĂ (fragment)

1898

A creia o mișcare artistică în România, iată după statutele noastre, scopul de căpetenie ce urmărim atît prin conferințele ce am organizat și prin Expoziția internațională, a cărei deschidere o anunțăm aici, pentru 22 februarie.

Din patriotism, însă din patriotism bine înțeles (cu toate cele ce s-au șoptit prin public), am voit ca această Expoziție să fie internațională, mai îndeosebi pentru următoarele motive :

Tînera, ca situație politică, România (și de acesta ea nu poate fi învinuită) nu își are încă Școala ei de pictori, de sculptori și de arhitecți, dacă prin cuvîntul Școală se înțelege un întreg de tradițiuni bine stabilite, de maestri care urmează unul altuia după o evoluțiune determinată, precum și de opere purtînd semnul netăgăduit al geniului național. Totuși nu talentul nici simțămîntul artistic lipsesc țării noastre, ca probă de aceasta iconografia religioasă din secolul al XVI-lea, ci conștiința de sine înseși, de direcțiunea ce trebuie urmată, de cuvîntul ce trebuie realizat. Deci, în lipsă de școală, nu avem de cît nume izolate, ca Aman și Grigorescu, pe cari îi venerăm ca pe nisce luceferi și profeți ai idealului nostru artistic.

Voim să lucrăm pentru a încuraja și înlesni producerea roadelor ce vor fi culese în viitor, folosindu-ne de pilda dată de celelalte popoare, cari și ele au recurs la învățămintele națiunilor mai înaintate, înainte de a cîștiga prin ele înșile coroana de laur a nemuririi.

Elada antică nu și-a dobîndit oare cultura de la Egipteni și de la Asyrieni ; Italia, nu a primit moștenirea civilizațiunii elenice, Renascerea franceză, nu se datoresce artiștilor italieni chemați în Franța, pictura spaniolă nu este a doua fecioară a scoalelor napolitane și romane ? Pentru ce oare nu am face și noi tot astfel ? Privirea unor opere a maestrilor moderni nu va fi oarecum pentru public o serbare a spiritului și în acelaș timp un învățămînt de mîna întîi pentru tînăra falangă a artiștilor noștri ? Din această intențiune eminamente patriotică am pornit și cu scopul de a exercita o salutară

emulațiune printre pictorii și sculptorii noștri; facem apel atît pentru conferințele cît și pentru expozițiunile noastre la personalități cunoscute din străinătate.

Statul a înțeles ideia noastră tot astfel, de oare ce el dă burse tinerilor artiști pentru a merge să studieze în școlile străine. Statul însă neavînd mijloace de a trimite în străinătate pe toți aceia care ar merita această favoare, noi ne încercăm a înlocui această lipsă, prin inițiativa privată, procurînd tuturor prilejul de a vedea și de a studia operele măestrilor. Ar fi de prisos să mai insistăm asupra foloaselor ce vor fi aduse capitalei noastre, cînd ea va deveni sediul unor expozițiuni anuale care o vor transforma cu timpul, să sperăm și aceasta, într-un centru artistic și intelectual cunoscut peste hotare.

C. DOBROGEANU GHEREA și ȘTEFAN POPESCU CORESPONDENȚA

C. Dobrogeanu-Gherea către Ștefan Popescu

20 ian. 1898

[...] Dacă ai ști cît mi-a părut de rău că n-am fost și eu la Veneția împreună cu d-ta. Bine am mai fi petrecut. Carpaccio ți-a plăcut așa de mult pentru că are foarte mult comun cu decadenții preraphaeliți de azi. Știi că nu-ți împărtășesc necondiționat admirația pentru preraphaeliți, deși cred că arta lor e o expresie absolut legitimă și justificată a epocii noastre, de aceea nu mi-ar părea de loc rău să te văd un preraphaelit, dar un preraphaelit de talent.

După cum văd, treci prin acele emoții extreme — de la mare speranță la mare desperare — prin care trece orice artist. Asta îți face onoare și arată încă o dată că ai să fii cineva. De altminteri n-ai drept să te plîngi. Pictura are această superioritate mare că e o artă internațională. Ce ai face tu să ai talent literar? Zbuciumul e același, iar mulțumirea sufletească n-o găsești nicăieri, doar în propria ta conștiință ceea ce *à la longue* devine ceva plicticos. Caragiale manifestînd același talent pe care-l are în literatură, și [în] pictură ar fi o personalitate cu un nume europeanesc și cu o situație materială splendidă, iar așa își bat joc gușații politici de el și moare de foame.

„Studii și cercetări de istoria artei“, seria ARTA PLASTICĂ,
tom. 19, nr. 1, 1972, p. 153.

1898

Iubite prietene,

Sînt în „salon“ la *Glaspalast*. Șed la o masă de lectură. În fața mea am un havuz măreț, pomi, flori și o mulțime de statui. Pe cît e de cald afară pe atît e de bine și răcoare aici. Cine vizitează expoziția îi e imposibil să nu se oprească cel puțin un sfert de ceas în această sală, să-și odihnească ciolanele pe canapele moi orientale, să dea pace ochilor puțin, după atîtea lucruri văzute, să respire un aer plăcut și răcoros. Eu dinadins am venit să scriu aici : e așa de bine și mă simt așa de vioi și limpede la minte, par-că aș sta la munte și aș scri la o masă sub umbra unui nuc bătrîn.

Toate bune, dar un lucru are rău sala asta : pe masă am — gratis — hîrtie și cerneală berechet, astfel că, probabil, o să te pomenești c-o scrisoare lungă — lungă, aproape cît subsemnatul ! Dar — statu-i de vină !...

După cum știi avem două *saloane* în München și de la 1 iunie de cînd s-au deschis mă tot muncesc să aflu care-i superior în valoare.

Cînd sînt la „Secession“ îmi pare că tablouri ca acolo nu-s, iar cînd mă reintorc la *Glaspalast*, găsesc că m-am pripit cu judecata mea, văd că tot *Glaspalast* e superior. Astăzi însă la *Glaspalast* s-au mai deschis încă săli mari cu tablouri engleze și rusești, astfel că balanța cade greu în partea asta și trebuie să-i recunosc superioritatea. Peste vreo două săptămîni vor sosi și franțujii la amîndouă expozițiile (după închiderea saloanelor din Paris) și tocmai atunci judecata poate fi oarecum definitivă. În general amîndouă saloanele sînt splendide și superioare chiar celor din anul trecut.

De la *Glaspalast*, cel mai simpatic maestru, cel înaintea căruia rămîne lumea mai mult cu gura căscată, e Defregger. N-am văzut pînă acum viața țărănească — viața țăranilor munteni bavarezi și tirolezi — redată cu mai multă artă, mai mult farmec, mai multă poezie. Tipuri mai simpatice, mai vioaie, mai pline de sănătate ca țăranii lui Defregger n-am văzut. E cam ceea ce sînt țăranii lui Coșbuc. Tablourile lui au o notă veselă, picantă, sînt de o putere expresivă extraordinară — pentru asta chiar place publicului atît de mult. Defregger a fost

țăran porcar și din porcar a ajuns profesor la noi la Academie și cel mai popular pictor ! În Bavaria de munte și Tirol nu există casă țărănească care să nu aibă cel puțin o cromolithografie după tablourile lui Defregger. Icoane, spune un scriitor neamț, pot lipsi, dar tablourile lui Defregger „nu !” Sînt poate tablouri mai de valoare în salonul de anul acesta, dar e incontestabil că Def(regger) va rămîne tot cel mai simpatic și mai iubit de toată lumea.

Din Glaspalast, cel mai bun tablou, după cum recunoaște unanim lumea pictorilor și criticilor, e al unui rus, Repin. Nu ți-l pot descrie căci ar fi prea lung și descrierea prea proastă pentru un lucru așa de mareț. Am să-ți trimit însă o fotografie după el, imediat ce va ieși. Un episod istoric : o ceată de cazaci care scriu o scrisoare sultanului. E neînchipuit de frumos.

La „Secession“, Böcklin — absolut opus lui Defregger — nu e înțeles de toată lumea, nici nu atrage pe toți gură-cască ; dar cu toate astea Böcklin are anul acesta vreo zece tablouri, între care două-trei capodopere. E grozav omul ăsta ! Rămii încremenit de puterea cu care exprimă el un sentiment, o dramă etc. Toate și totul la el ajută ca să producă un anume efect, nimic secundar, nimic umplutură. Vezi de departe tabloul — de cele mai multe ori acțiunea se petrece într-un peisaj — nu distingi nimic, dar după împărțirea maselor de culori, după colorit, numai, simți cam ce trebuie să fie. E grozav și neînchipuit. E unul dintre cei mai mari maestri actuali ai lumii.

Apoi Uhde, d'Israëls, Lenbach etc. !... oh, oi ajunge și eu vreodată ceva ?...

IDEM, p. 151—152.

ABGAR BALTAZAR SPRE UN STIL ROMÂNESC

1908

Mai toate încercările în stil așa-numit românesc au ca punct de plecare o decorațiune prezentată prin cusături naționale, ouăle de Paști, creștăturile pe lemn din obiectele de industrie casnică, cum și decorațiunea monumentelor religioase : biserici, mînăstiri, pietre mormîntale, troițe, scaune etc. Și în toată această decorațiune

se disting bine două caractere deosebite : caracterul rustic-național și caracterul religios-bizantin. Cîteodată aceste două caractere ale artei întîlnite pe pămîntul românesc se asociază, aceste două feluri de a compune decorațiunea se contopesc cu intențiunea vădită de a reda un tot omogen care, pentru că rezumă mai multe caractere ale artei românești ar putea fi — așa se speră cel puțin — un complet rezultat, după cum e și o netăgăduită chintesență a diferitelor curente de artă care vor fi străbătut odată țara noastră, pe lîngă care se alătură, firește, elementul dovedirii autohtone. Așa încît, pentru un decorator ce vrea să pară român arta decorativă se rezumă în reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a artei din industria casnică sau a artei bizantine păstrată în monumentele religioase. Următor acestei convingeri, decoratorul nostru, atunci cînd e chemat să decoreze ceva, răscolește în mulțimea de cusături naționale sau decorațiuni bizantine, de unde ia la întîmplare motive, pe care apoi le întrebuițează în opera ce are să facă și care, pentru aceasta — cine ar tăgădui ! — e în stil românesc. E vorba de a decora o copertă de carte, un timbru poștal, sau o cutie de chibrituri... Foarte bine ; se iau cusături naționale, se copiază un motiv mai mult sau mai puțin potrivit și se înconjoară cu el chenarul cărții, sau pentru un timbru poștal sau cutia de chibrituri se ia — nu înțeleg deosebirea — o ghirlandă de foi împleteite, cunoscute sub numele de *rinceaux*, întîlnită în decorațiunea din toate timpurile, mai mult a Renașterii, cît și binecunoscutul brîu bisericesc, format din trei ciubuce împreunate și răsucite la distanțe egale. Modul acesta de a înțelege decorațiunea pare că găsește o confirmare și în vederile unor arhitecți, care au recurs la aceleași motive pentru a decora unele case. Am văzut la o casă de la Podul Mogoșoaiei o arhitravă decorată cu motive de cusături naționale scoase în relief ; cît despre acel brîu bisericesc, acesta l-am întîlnit la clădiri numeroase. Negreșit, problema, așa cum o pun colaboratorii noștri, e cum nu se poate mai ușoară și de aceea chiar se rezolvă cu atîta ușurință. Chestiunea este de a prezenta o compozițiune care, dintr-o singură privire, așa cum se întîmplă cu stilurile istorice, să lase să se înțeleagă că e vorba de un stil românesc. Și pentru aceasta cum s-ar putea ajunge la scopul propus ? Arhitectul, se

înțelege, va utiliza elemente de construcție, cunoscute ca aparținând felului de construcție național-rustic sau bizantin-religios : plan înscris într-un dreptunghi fără multe ieșituri sau goluri, parter sau stâlpi, cum se vede la culele boierești sau la casa țăranului, acoperiș cu șarpantă în pavilion și acoperit cu olane sau șindrilă, aceasta pentru clădirile civile. Pentru cele religioase va folosi tradiționalul caracter bizantin. Decoratorul va împrumuta din motivele de industrie casnică sau din decorațiunea bizantină formele de cusături în linii geometrice, linii în zigzag, stelute înscrise în cercuri, ochiuri, puncte ce se întâlnesc pe lemnul lucrat de țăranul nostru, ciubuce, așa-numitele briuri care înconjoară bisericile, rozete care decorează pereții catedrelor, împletituri de linii de pe evanghelii, imprimate sau manuscris, și alte motive luate din bogata artă veche pe care compozitorul timpului nostru o întâlnește pe pământul patriei noastre. Dar toate aceste motive, cu întreg acest sistem de a compune, de a înțelege arta, aparțin unor anumite tradiții și mai ales, unor domenii de care nu ne putem apropia fără riscul de a alunga din opera noastră sensul operei, rațiunea ei de a fi, care trebuie să rămână întotdeauna în perfect raport cu destinația ei, cu locul unde se petrece, într-un cuvânt cu caracterul ei. Țăranca română, care a pus fir lângă fir pentru a face o scoartă, a făcut aceasta potrivit felului ei de a vedea un decor ; țăranul, care crestează lemnul cu figuri și puncte în zigzag, face aceasta după cum a înțeles el că trebuie făcută înfrumusețarea locuinței sale. Decoratorul arab care a compus acele faimoase rozete, acele combinațiuni ingenioase de cercuri și dreptunghiuri, a făcut aceasta pentru că cerințele religiei sale, care nu-i îngăduia o decorațiune cu figuri, îl constrâneau la pure combinațiuni lineare, unde dealtfel, se putea aplica în larg renumita matematică a arabilor. Cu alte intențiuni și din alte principii deci s-a executat un sistem de decorațiune, pe care îl împrumutăm noi, modernii, ignorând tocmai faptul că o decorațiune, ca și orice manifestare artistică sau culturală, cadrează numai cu ideile în curs. Să luăm un exemplu și să luăm unul de la noi. Cu toții știm ce este o culă¹ : o casă boierească întărită pentru a rezista unui dușman

¹ Vezi interesantele discuțiuni dintre d-nii Al. Tzigara și Theohari Antonescu în „Convorbiri literare“, 1907.

năvălitor. Cula aceasta, potrivit destinațiunii sale, e clădită afară din oraș, departe, la țară, într-un loc care, mai întâi de toate, să prezinte, prin situația sa strategică o garanție împotriva unor atacuri. Înfațișarea exterioară a culei e un paralelogram cu mase mari, fără nici o decorațiune sau cu una foarte redusă, fără ieșituri (*saillie*) lăsînd zidurile drepte ca un parapet. Sus de tot însă, către patul superior, pereții, care pînă aci păreau ca niște ziduri de cetate, își întrerup masivitatea lor pentru a lăsa loc unui cerdac, un pridvor cu arcuri plin-cintru sau trilobate (Cula din Groșera), susținute cu coloane bondoace. Aci, în acest pridvor, ascuns de înălțimea zidurilor, boierul pribeag își petrece zilele așteptînd ca țara să se curețe de năvălitori. Și cula, acolo unde-i așezată și pentru ce e așezată, face un efect minunat de frumos în mijlocul dealurilor sau în vecinătatea unui teren pietros, în pantă, greu de urcat pentru acei ce s-ar încerca să ajungă la refugiul boierului. Cît de bine se armonizează masele nude ale pereților culei cu pereții rîpoși ai dealurilor ce o înconjoară ; ai zice că și cula e o bucată ruptă din masivul dealurilor, prăvălită pe coastele lor și formînd trup cu ele. Transportați însă cula la oraș și încă la București, orașul cel mai sacrificat unei arhitecturi cosmopolite. Ce efect vor face masele acelea nude, fără decorații, cerdacul acela cu coloane joase de un aspect atît de tainic, grav și posomorît, alături de casele cu o arhitectură barocă de la noi, cu cornișe clasice ca nume, cu ferestre suprapuse de frontoane, cu o decorație lipsită de bun simț ? Ce legătură s-ar putea închipui între un edificiu destinat — și cu o destinație marcată prin aspectul ei exterior — a servi de refugiu și apărare pe vremuri de războaie și între aceste case de speculă, cîrciumi, prăvălii etc. ? ... Evident, nici una. Poate însă credem că nu înseamnă nimic această adaptare a aspectului exterior al unei clădiri cu vecinătatea. Dar frumusețea atît de lăudată, sublimul atins de grecii antici în edificiile lor, în particular Parthenonul, nu constă tocmai în această armonie a edificiului cu împrejurimea ? Ar fi fost oare Parthenonul atît de frumos, ar fi reușit atît de bine și atît de sublim totodată coloanele canelate, frontonul cu basoreliefuri, friza, metopele și celelalte, dacă în loc de a se înălța singur pe culmea Acropolei, în loc de a se profila pe cerul verzui al Gre-

ciei, ar fi fost așezat în centrul Agora-lei din Atena sau, cu atât mai mult, pe piața unui oraș modern ?

Dar în decorație ? Ce efect ar face un brîu bisericesc, un decor arab pe o cutie de chibrituri ale regiei ? Sau dimpotrivă, cum se leagă un decor împrumutat cu săturilor naționale cu aspectul hieratic al sfinților dintr-o biserică ? Hotărît : în privința aceasta căutăm a concilia ideii, care aparțin la popoare deosebite, cu simț artistic deosebit, ideii care se ciocnesc, se exclud una pe alta. E sigur că artistul arab, care a alcătuit acele rozete, țărănul care a crestat furcile de tors sau stîlpii porților, țărâna care a întocmit izvoade pentru lăicere s-au gîndit la cu totul altceva decît la ceea ce gîndim noi cînd le împrumutăm întotdeauna desenele. Aceasta ca o incompatibilitate în raport cu destinația obiectelor destinate. Să examinăm chestiunea și sub raportul originii decorațiunilor.

Decoratorul, care împrumută motive din arta populară precum și din arta veche românească pe care le aplică întocmai în compozițiile sale, nu s-a gîndit desigur că printre aceste motive vor fi unele a căror proveniență trebuie căutată în altă parte decît pe pămîntul țării sau că, în trăsături generale, această decorațiune se întîlnește întocmai și la alte popoare, care posedă la fel cusături naționale ca și ale noastre, sau o decorațiune religioasă întocmai ca a noastră. Că prin urmare, o naționalizare prin aceste motive, folosite așa cum se găsesc — notați aceasta — ar duce la un rezultat cu totul opus, care, dacă nu e o desnaționalizare, nu e însă mai puțin o afirmare simultană a caracterului unei națiuni, cu care trebuie să fi avut, firește, legături în trecut, fapt ce va scobori mult calitatea inventivă a decorațiunilor noastre. Ni se va putea prea bine obiecta că și în alte țări sînt elemente de artă, că sînt stiluri care se întîlnesc și aiurea, fără ca pentru aceasta să se tăgăduiască acestor țări dreptul de a posedă în monumentele de pe solul lor un stil. De exemplu, stilul gotic e și în Franța, dar și în Italia, în catedrala din Milano. Dar tocmai aci stă nepotrivirea între ceea ce dorim noi și ceea ce nu s-a putut nici în alte țări. Francezii, a căror paternitate asupra celor două stiluri, roman și gotic, nu mai poate fi pusă la îndoială, nu s-au gîndit — ce puțin șoviniști ! — să boteze aceste stiluri cu numele de francez ; au lăsat, din

contră — fără ca pentru aceasta să înceteze de a fi patrioți —, ca aceste două stiluri de artă să trăiască în orice țară, fără ca să pretindă tributul numelui de național, numele francez.

Și când te gîndești că noi voim să dăm un botez românesc stilului bizantin, pe care îl întrebuițăm, stil ce nici nu are măcar originalitatea stilului francez, roman sau gotic !

Nu voi mai insista aci asupra influențelor străine în decorațiunea națională. Am arătat în altă parte¹ care sînt aceste influențe, ce parte de originalitate ne rămîne nouă și, mai cu seamă, am relevat faptul cum motivele întîlnite la noi se întîlnesc și aiurea, la alte popoare străine. Și pentru a preciza un exemplu, am arătat cum cusăturile, așa-numite naționale, se întîlnesc și la ruși, finlandezi, sîrbi, bulgari și albanezi. Orice se poate întîmpla unui decorator, care are dorința să creeze un stil românesc cu un sistem de decorațiune, unde n-ar face decît să combine între ele motive din cusăturile naționale². Pe de altă parte, dat fiind că folosim atîtea motive zise bizantine, stilul dorit românesc va fi în mîinile unui decorator o reuniune de elemente decorative, fără nici o legătură între ele, amestecate, o concentrare laolaltă a unor motive aparținînd la mai multe stiluri, la mai multe epoci³. Un exemplu :

Decoratorul român are de decorat un portic sau o bolniță la o biserică. Pentru aceasta se gîndește, cum e și firesc, la pridvoarele atîtor biserici vechi din țara noastră. S-a oprit, ca fiind mai frumoase, la una din

¹ „Convorbiri literare“, mai, 1908.

² Fără a spune de unde este, am arătat unui cerc de scriitori o cusătură finlandeză ; bineînțeles că și cu această ocazie s-au lăudat frumoasele cusături naționale, printre care, dacă nu interveneam la timp, era să se numere și cusătura finlandeză, atît de izbitoare era asemănarea motivelor.

³ Pînă la cercetările d-lui Sauley, puteam crede în originalitatea decorațiunii de la capitellurile stîlpilor bizantini. În urma acestor descoperiri însă, trebuie să recunoaștem că mare parte din decorațiunea sculpturală bizantină e luată — cine ar fi crezut — de la iudei și anume de la Mormîntul regilor (*La Porte dorée*). După ce a studiat bine aceste resturi de monumente iudaice relevate de Sauley, Viollet-le-Duc conchide net : „Les faits moraux et l'examen des monuments sont donc d'accord pour faire admettre que l'art byzantin a été prendre quelques-uns de ses éléments décoratifs en Palestine“ (*Entretiens sur l'Architecture*, p. 226).

bolnițele bisericii Colțea, Cozia sau Horezu. De la acestea ia ușa. Pridvorul însă e susținut de coloane, care, reunite prin arcuri lobate, lasă suprafețe bune pentru decorat. Pentru coloane, decoratorul arhitect s-a gândit neapărat la niște capiteluri bizantine, ca acelea de la Ravena sau ca acelea de la Horezu; cît despre fețele arcurilor, ele trebuiesc decorate neapărat cu medalioane reprezentînd sfinți și legate între ele prin coarde de viță înnodate în funde, în jurul cărora atîrnă ciorchini de struguri. Ce se-ntîmplă însă? Ușa de biserică va fi un exemplu de artă a Renașterii, capitelul un motiv de artă bizantină, împrumutat și el din decorațiunea iudaică, iar decorațiunea pictată o reeditare a stilului bizantino-atonist, care și el variază după epoci. Mai adăugați un decor în stalactite sau de săgeți arabe, o decorațiune pictată, formată din mici careuri, care, alcătuite ca pe canava, pornesc dintr-un centru pătrat pînă ajung de formează o cruce, adică un decor egiptean; mai adăugați — decoratorul nostru încearcă cît mai mult — motive de frunze împletite din decorațiunea armenească, și am terminat cu tinda bisericii. Pînă aici însă decoratorul nu a ajuns și nici nu are pretenția să zică că ceea ce a făcut e în stil românesc. Afară de aceasta, în arhitectură și decorațiune religioasă trebuie să ținem seama de o tradiție, tradiție zisă bizantină — în anume mod și într-o anumită măsură însă — oricare ar fi elementele componente ale acestui stil tradițional. Iată însă că decoratorul a pătruns și în narthexul bisericii, de aci în transept și apoi prin tîmplă în altar, decoratorul are veșnic în minte naționalizarea decorațiunii.

Pentru costumele sfinților ar fi nimerit ca, păstrînd tăietura, să se aplice pe piele... motive naționale. Ce ispită...! ce succes! Pantocratorul, Panaghia și toate fețele sfinte și-au cusut pe veșminte altele, pui și alte motive naționale, printre care nu e de mirare să găsești tocmai acele motive dovedite de noi ca aparținînd unei decorațiuni casnice străine. Mai rămîne de „naționalizat” tîmpla cea din veci pomenită cu înflorituri bogate, cum e cea de la Paraclisul Mitropoliei sau de la biserica Scaune. S-au luat pentru aceasta creștături pe lemn, cu care țaranul își înfloreste ușile, s-au sudat tăbliile porților împărătești, tocmai cum țaranul își încheie tăbliile ușilor, și s-a pus aceste motive de artă casnică româ-

nească, motive oarecum primitive, alături de foi de viță și ciorchini de struguri, stilizate după motive corespunzătoare din decorațiunea pictată bizantino-atonită. Intențiile vor fi bune ; cum rămîne însă cu naționalitatea motivelor, care așa cum sînt luate, nu numai că nu sînt toate exclusiv naționale, dar ele aparțin unor stiluri, unor epoci despărțite între ele prin veacuri și, mai cu seamă, ele aparțin mai multor popoare. Dar să ieșim din decorațiunea bisericească, unde ar putea găsi să zicem o justificată primire orișice motive bizantine, motive care nu sînt altceva decît motive iudaice, arabe, persane (— nu și cele „naționale“ —) sau armenesti. Care e rostul unui motiv de origine egipteană sau arabă pe un timbru poștal sau pe un calendar de perete, unde decoratorul și-a propus să facă uz de noul stil românesc, așa cum îl înțelege dînsul ? Este iarăși un motiv serios de a folosi un sistem de decorațiuni de origine rustică la monumente de artă cu caracter religios-istoric ? Vom răspunde intrînd în a treia parte a dezvoltării temei noastre, aceea a analizei decorative.

Artistul sau decoratorul care folosește elemente populare într-o operă în vederea naționalizării artei, pierde din vedere că aceste elemente, luate așa cum se găsesc, nu corespund principiilor de compoziție decorativă modernă. Sînt convinși că orice om de artă, cînd admiră materialul decorativ popular, admiră însușirile unor decoratori care compun călăuziți numai de simțul lor artistic. Cu alte cuvinte, se laudă un simț artistic, neformat prin studiul principiilor decorative, neîntregit prin cunoașterea de aproape a compozițiunii decorative. Într-un cuvînt, avem să ne pronunțăm asupra unui simț decorativ lipsit de unele însușiri artistice ce se cer neapărat pentru ca producțiunile acestui simț artistic să fie recunoscute drept perfecte. Și alte popoare posedă această artă populară, și în această artă populară se găsește anume și această decorație primitivă. Dar nu această decorație primitivă formează arta decorativă, materialul decorativ întrebuințat în monumentele de artă durate de acele popoare. Un exemplu : grecii au cunoscut și ei o decorațiune geometrică, o încondeiere cu linii a vaselor, o crestare, o zgîriere cu un vîrf ascuțit a obiectelor de artă ceramică ; dar nu aceste obiecte de artă

populară, reprezentînd o decorațiune primitivă, au fost întrebuințate în decorațiunea greacă, decorațiunea din epoca de splendoare a artei grecești. Florile, palmetele, perlele, triglifele, denticulele, motivele din flora și fauna din vechea decorațiune miceniană și celelalte au înlocuit la timp și în mod firesc decorațiunea populară și au înlocuit-o chiar și în decorațiunea din industria casnică. De aceea s-a și zis că grecii erau un popor de artiști. Cine cunoaște vasele grecești, știe că acestea erau adevărate obiecte de artă, unde desenul academic și compozițiunea erau mînuite cu aceeași siguranță ca și în zilele noastre. Și mă întreb ce ar fi fost, dacă grecii s-ar fi oprit la acele decorațiuni de artă casnică de pe fibule, unelte, vase sau alte obiecte casnice, așa cum se vede și în arta noastră populară ?

Așa fiind — pentru a relua firul discuțiunii —, orișîcînd aceste cusături, aceste săpături pe lemn, aceste cresațuri pe furcile de tors, pe cozile de linguri și pe alte obiecte de gospodărie casnică, examinate de lumina științei decorative moderne, vor prezenta lipsuri, imperfecțiuni, care, firește, nu se puteau înlătura la artistul care le-a făcut, țăranul sau țărancă noastră. Totuși, așa cum sînt, ele cadrează de minune cu obiectele pentru care sînt făcute, și sîntem convinși că nici o altă decorațiune, oricare ar fi ea, nu s-ar potrivi atît de bine cu obiectele din gospodăria românească. Nu e oare aci tocmai prezența a ceea ce se cheamă caracter ? Nu e oare caracterul oarecum primitiv al decorațiunilor de artă casnică, decorațiuni pentru obiecte — și ele oarecum primitive —, care face farmecul compozițiunilor decorative țărănești ? E locul aici să spunem : viitoarea pregătire artistico-industrială a țăranului trebuie îndrumată cît mai mult în sensul păstrării nealterate a felului de a înțelege decorațiunea din industria casnică — afară bineînțeles de o posibilă perfecționare a acestor decorațiuni, fără a ieși din caracter însă, tocmai pentru a afirma în prezent, ca și în vremurile viitoare, un caracter, același, neștirbit, propriu rustic românesc. Prin urmare ar fi o greșeală de a transpune, așa cum se găsește, caracterul rustic primitiv al decorațiunilor de artă casnică în opere cu caracter orășenesc înaintat din arta decorativă modernă. Un acoperiș de casă în piramidă, ca un pavilion acoperit cu șindrila sau olane, așa cum se vede în casele de țară,

nu va sta bine unui palat de la oraș, care, potrivit edificiilor publice între care e așezat, urmează să aibă un coronament, un acoperiș mai cu seamă, ale cărui mase se accentuează printr-o bogăție de proeminențe sau goluri (lucarne, cupole, turnulete etc.) la etajele și încăperile cele numeroase ale palatului și pentru aceasta, șarpanta, acoperișul rustic e primitiv. Această șarpantă cu pavilion a acoperișurilor, acest sistem de a construi un acoperiș, e întâlnit azi la unele popoare, socotite ca barbare. Vitruvius, citat de Viollet-le-Duc, descrie sistemul de construcție al caselor locuitorilor din vechea Colchidă, sistem ce e și al țaranului nostru. Iată pagina lui Vitruvius ¹:

„Pentru a face acoperișul — pîn-aci se arată cum se construiesc în paiantă pereții ce se lipesc cu *terre grasse* — ei pun succesiv arbori, din ce în ce mai scurți, pe fiecare față, așa încît să ajungă la centrul piramidei și, acoperind totul cu foi și cu argilă, ei compun un acoperiș în pavilion, după moda lor barbară“. Iată deci, că acest fel de a construi nu numai că nu e exclusiv al țaranului nostru, dar e un procedeu, care — fiind și al altora — corespunde unei primitivități și care, e drept, e în perfect acord cu nevoile țaranului; nu se leagă însă cu caracterul unei arhitecturi orășenești, unde asemenea acoperișuri în pavilion, fie chiar la edificii cu alt sistem de construcție — tocmai aci stă dezacordul —, nu fac un efect normal, și cu atît mai mult, armonic. Deci, în legătură și cu ce-am mai spus, avem a face cu începuturi de artă comune la mai multe popoare deodată. Prin urmare nu poate fi vorba de naționalismul unei arte proprii, care să poată fi împrumutat. Aceste începuturi sînt expresiunea imediată a unei necesități, fie că ea e redusă numai la ceea ce poruncește un instinct de conservare sau că trece puțin mai departe, la nevoia ce o simte omul de a înfrumuseța obiectele ce-l înconjoară, necesitate care e aceeași la mai multe popoare și la mai multe timpuri. De aceea, poate, ele se și aseamănă, nevoia de a clădi un adăpost repede și simplu, unită cu aceea de a înfrumuseța oarecum acest adăpost, stăpînind pe orișice om din orișice parte a lumii.

¹ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, p. 35.

Cînd zicem felul de a construi al țăranului nostru, nu trebuie să înțelegem o artă de construcție proprie, cu un caracter exclusiv local. Primitivitatea, pe care am găsit-o în construcția casei locuitorului din Colchida, aceeași pe care o întîlnim în construcția casei românului nostru, nu poate constitui, prin sine însăși, un element de artă, care ar putea fi folosit ca un element național într-un stil de formațiune. Cusăturile naționale românești se găsesc și la finlandezi, ruși, bulgari, sîrbi și albanezi; creștăturile pe lemn de la casa meșterului Antonie Mogoș din Muzeul de artă național se întîlnesc și pe hambarele de grîne mai vechi ale țăranilor norvegieni, construite prin același procedeu ca și hambarele și ca orice case de lemn ale țăranilor noștri. Un stil, care ar folosi exclusiv aceste elemente ar fi numai un stil popular limitat la o concepție decorativă inferioară și atîta tot.

D-l Grasset, ocupîndu-se de cîteva produse ale școlii de arte decorative „Domnița Maria“, lucrări unde decoratorul francez crede a vedea un abuz de motive naționale, se exprimă astfel: „... Totuși cred că astfel de tendințe nu sînt bune pentru a începe, pentru a determina o orientare; dar că, sub nici un pretext, mai ales sub acela de artă națională, n-ar trebui să revenim la o primitivitate care poate ajunge la barbarie¹. Prin urmare, nici pe motivul unui patriotism rău înțeles, desigur, nu trebuie să folosim — așa cum o facem — cusăturile naționale și celelalte decorațiuni de artă casnică, pentru simplu motiv că, după cum observă mai departe d-l Grasset: „nu ne este permis în acest al XX-lea secol să facem pe ignoranții sau pe naivii“. Avem datoria să cerem vremurilor care vin noi învățături, noi forme, tocmai pentru că în ideea de progres se cuprinde și acea lepădare de unele forme ale trecutului.

În ceea ce privește patriotismul care comandă ducerea mai departe a aceluiași forme de artă, reînvierea lor în opere noi de altă natură și cu altă destinație, credem că e cel puțin tot atît de patriotic să te îngrijești în ceea ce merită să reprezinte progresul artei românești — în cazul nostru al artei decorative — să posede toate însușirile cerute de știința decorativă modernă, universal recunoscute, însușiri care vor fi aflate în cursul acestui studiu. De aceea ar fi de dorit ca artiștii care se

¹ „Art et décoration“, april, 1908, p. 131.

ocupă cu arta națională, acei care compun motive decorative pentru opere românești, să asculte cât mai puțin de îndemnuri ca acestea : „... Este și de o deosebită importanță națională ca românul să-și vadă obiectele artistice ieșite din propriile lui mâini (cusături naționale etc.), aplicate în cele mai monumentale... catedrale (!) ¹.

Desigur că unui astfel de îndemn datorăm erezia de la catedrala din Sibiu unde, la costumele sfinților s-au folosit cusături naționale !

Dar, de unde ne vine și această convingere într-o perfecțiune nediscutabilă a motivelor românești sau, mai bine, a motivelor din arta întâlnită pe pământul țării noastre ? De unde credința că — în afară de cusăturile naționale, despre care am vorbit — motivele așa-zise bizantine sînt toate opere perfecte de artă decorativă ? Nu avem și aici motive greoaie, disproporționate, lipsite de unitate sau de o calitate, cea mai puțin observată în arta decorativă : claritatea ? Dar multe din aceste decorațiuni nu sînt ele expresiunea vreunei epoci de decadentă, a însușirilor artistice ale unor artiști neformați, stîngaci, de care imposibil să nu fi fost stăpînită arta decorativă bizantină ? Sînt desigur în această decorațiune și motive lipsite de însușirile frumosului și care, dacă trebuiesc culese și păstrate cu grijă ca orișice urmă de artă găsită pe pământul țării, nu trebuiesc însă și imitate, împrumutate în decorațiunea în stil românesc ce ia naștere. Să nu confundăm niciodată însemnătatea arheologică sau etnografică cu cea artistică. Oricît de mare și legitimă — cum și trebuie — va fi admirația noastră pentru arta trecutului, sau mai bine, a artei întâlnite pe pământul țării noastre, să ne ferim de a părea arheologi în decorațiune.

„Viața Românească“, 1908, nr. 11, și în : ABGAR BALTAZAR, *Convorbiri artistice*, București, 1974.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU „MODERNISM“

1915

Pornește artistul dela ceeace se chiamă comun *artistic*, adică dela o impresie subsumătoare a cîtorva opere de artă consacrate ? Atunci „cum se face“ e o disciplină

¹ Dr. M. Cristea, *Iconografia*, Sibiu, 1905.

care se poate învăța ca ingineria de pildă, în ambele îndeletniciri fiind în deajuns loc să fie cineva și creator. Pornește însă artistul dela descoperirea unor caractere fundamental nouă în înfățișarea naturii înconjurătoare? Atunci și toată limba tradițională a formelor necesare exteriorizării trebuie să fie din nou descoperită.

Ajunge să-și exprime cu adevărat propria sa vizualitate numai artistul care, după ce a învățat atât încît îndemînarea să nu-i fie un obstacol, are îndeajuns fanatism pentru „adevărul” întrevăzut de el, încît să poată uita tot ce-i consacrat artistic și să înceapă el totul din nou.

Orice spirit desvăluitor e astfel *ipso facto* un primitiv în mijloacele de exprimare; arta sa purcede dela el, el o descopere, el o începe; deci neîndemănatecul, trudnicul, drasticul, ca și insuficientul în forme, îi e mai natural decât o desinvoltură ca aceea a formelor academice ce a fost cîștigată într'o deprindere de sute de ani.

E însă posibilă o astfel de răsturnătoare concepție nouă, încît să înlătore pe de a întregul trecutul și să înceapă totul dintr'un început? De fapt nu! Trăește doar în fie care din noi atîta tradiție și rutină, încât ori în ce fel s'ar registra influenței exterioare a acestora, ele lucrează și din însăși constituția noastră, așa că ori cît de nou ar gîndi un om, el fatal continuă datele trecutului. Cum însă fie care timp adaugă ceva special la ceea ce cu vremea a devenit fire, sunt unele spirite așa de sugestionate de acest caracter special, încît — fixând numai pe acestea — cîștigă conștiința că trăiesc o viață cu desăvîrșire nouă, așa încât impresia lor transmisă prin creație, ia caracterul de concepție în totul nouă.

Impresia de revoluționare vine numai dela faptul că această concepție nouă a timpului, lucrează întîiu în sufletele celor puțini, cari prin scînteia de geniu cu care au fost dăruiți, trăesc și formulează despre ceea ce mulțimea încă nici nu are știre. Astfel, în totdeauna idealul artistic al lumii noi, a înlăturat categoric pe cel al trecutului; ce se mai regăsește de pildă din idealul frumuseții grecești, în idealul frumuseții bizantine?

Ca și oricare stil al trecutului — și „modernismul” nu e pervertire, ci o afirmare a prezentului. El vrea să exprime viața de azi în concepția pe care i-o impune viața de azi, nu să siluească pornirea vieții actuale, în

concepția de acum atâtea sute de ani. Dacă și formele vorbirii le schimbă întrucâtva vremile, de ce n'ar schimba cu atât mai mult formele artei reprezentative, ce pot fi în realitate considerate ca amprenta grafică a sufletului unei epoci ?

De s'ar fi ținut în totdeauna la formele tradiționale, ca la niște formule fixe, atunci nici stilurile n'ar fi existat în artă și poate nici diferențierea artei după naționalități. Tot așa însă cum Italia secolului al XV-lea respingând înfloritoarea artă gotică și începînd dela abecedar o artă nouă, n'a manifestat „decadența” ci a creat „Renașterea” ; tot așa și un Van Gogh, Cézanne și alții, când iau alt drum decât cel trasat de David, nu manifestă deaceea decadență, ci dimpotrivă, arată îndeajuns puteri și suflet, ca să înceapă arta vremurilor noastre. Renașterea italiană a îndepărtat moștenirea formelor gotice ce nu mai puteau cuprinde fondul ei sufletesc și și-a prelucrat limba nouă care să poată exterioriza concepția și idealul vieții de atuncea. În vremea noastră însă, ceeace ne împiedecă să ne dăm din toată inima actualității vieții, e excesul de cultură istorică, care ne rătăcește impunându-ne ce a fost, cu mai mare autoritate, decât aveam tăria să trăim ceeace este. Rămâne astfel numai esortul individualităților explosive, a acelor cari deși sunt cei mai de azi, cu aerul că întrec vremea — sau o abat.

Care e estetica acestor premurgători, e greu să se formuleze, așa dela început cum sunt, într'un sistem întreg ; totuș, pentru a ajunge cît de cît, ca prin acelaș cuvînt să se înțeleagă acelaș lucru, voi căuta să stabilesc câteva puncte generale din care cred că determină fondul și caracterul stilului așa numit *modernist*.

Astfel întăiu : are omul de azi atîta pozitivism în sine, insuflat de știința nouă, încît găsește mai frumos *desvăluirea drastică a ceeace este, decât mărinimoasa corectare a realității, cum ar trebui să fie*. Intră aici toată problema „urîtului” ce se impută artei moderne ; urâtul în cazul acesta, ar trebui să fie de înțeles însă numai ca un cuvînt generalizator a ceeace în realitate ar fi : redarea unei naturi cu accentuarea a ce are ea mai caracteristic și într-o formă ce pare violent de energetică, din pricina comprimării fondului într-o expresie cît mai rezumătoare. — E în limbajul formelor noi, aceeaș violență pe care o are aforismul față de o ex-

tinsă teorie. Ca și literatura actuală care scrie prescurtat, sacadat, colțuros, stilul vremurilor impulsive, grăbite și ca atare rezumative, — și pictura actuală reduce formele la liniile și tonurile capitale, îndepărtînd prisosul de împlinire, din acelaș spirit care a îndemnat literatura de azi să îndepărteze descrierea și să se prescurteze în forma, mai ales, a piesei de teatru.

Lipsită acum de formele intermediare, care să mijlocească trecerea dintre trăsăturile principale — întreprinderile, zmunciturile, ciocnirile colțuroase sunt firești, sunt în stil. Că aceste asperități tehnice ar schimba în „monstruos“ înfățișarea lumii noi redată în artă : că ar categorisi lumea noastră, ca lipsită de un ideal de „frumos“ — e o concluzie ce nu-și găsește sprijinul nici măcar în acel ideal, scos din arta trecutului, care împiedecă pe cei mai mulți să se transpuie sincer în arta modernă. Căci întrucît un chip de al lui Gauguin e mai diform decît un cerșetor de al lui Breughel cel bătrîn ? Ce se regăsește din canoanele de frumusețe greacă în pînzele lui Jan Steen sau Adrian van Ostade ? O figură de Prud'hon e mult mai ideal înfrumusețată decît una de Mantegna — și totuș îi va fi greu cuiva să descopere în arta celui dintîiu, o intelectualitate artistică superioară celui de al doilea. Însuș Donatello, — suflet latin ! — stîlp al Renașterii italiene, deci avînd cultul antichității clasice — a creiat totuș pe Zuccone al său tot atît de străin de ceeace se numește „frumos“ ca Rodin de pildă pe *L'homme au nez cassé* și *La vieille Heaulmière*, sau în sfârșit Iser cutare tip de țarancă romîncă.

Se învinuește însă de urît arta modernă, nu atît pentru subiectele alese fără intenția de a măguli natura, ci mai ales pentru aspra impulsivitate a tehnicii prescurtate și tăioase, a execuției simplificate la trăsăturile vii. Artă nouă încearcă, prin executarea sintetic-rezumativă, să exprime și tehnicește, ceeace arta de pînă acum încerca prin preferința ce o da subiectului brăzdat adînc de viață, față de acele care prin frumusețe și desăvârșire ideală, păreau în afară de viață.

Aceeaș frumusețe care este însă în nenorocirea tragediei antice (nenorocirea înțeleasă drept slujirea armoniei psiheului), e și'n urîtul formelor artei moderne. Se

poate să nu fie simpatic, agreabil, distractiv, dar e mai adînc, mai intens, mai preocupător.

Al doilea punct de vedere estetic, care hotărăște canonul frumuseții vremii moderne, e acea înfățișare nouă pe care o ia lumea, privită sub unghiul concepției contemporane *socialiste*.

Prin socialism, arta modernă a descoperit în lumea nouă, aceea a clasei muncitoare, frumusețea trupului modelat exagerat într'o singură direcție, de o singură muncă exercitată timp de o viață ; a descoperit formele bolovănite de trudă ; într'un cuvînt, figura care-și poartă, ca scrisă în formele ei, viața pe care o trăiește. E munca cu tot posacul, cu tragicul ei de *fatum* și cu invariabilitatea ei apăsătoare, care dă artei moderne un subiect psihic, neîntrevăzut de trecut. Căci dacă poporul ca atare a mai existat în artă, pe cînd în arta olandeză, de pildă, poporul e expresia *exuberanței animaliere*, în arta modernă el devine expresia privațiunii tragice.

Cu ochii mereu la modelul acesta nou descoperit, al uvrierului cocîrjat, abătut, diform și fizic și psihic, artistul modern și-a schimbat și tehnica, părăsind de pildă linia grațioasă, bogată, satisfăcută — ce se cultivase pe modelul : nobilul dela curte — ca impropriu să cuprindă făptura muncitorului scofălcit de hămesire și năîngit de trudă.

Și astfel, dintr'o adaptare sinceră la actualitate, stilul artei moderne s'a schimbat în aspru, frînt, colțuros, sumar — un stil ce își caută sublimul nu în putința de a se eschiva cît mai mult de realitate, ci în putința de a pătrunde cît mai adînc în viață !

Al treilea și cel din urmă punct caracteristic al estetice moderne, care cred că e necesar a fi adăugat aci, pentru a-mi deschide drumul spre arta lui Iser, este : *intelectualitatea tehnice artistice*.

Studiile de psihologie experimentală din vremea din urmă, au desvăluit și în optică o suită de lucruri nouă, care dacă n'au trecut direct în artă, au ațîțat totuș pe artiști să gîndească asupra simțului vederii. Astfel a pătruns întîiu în artă un purism acut, cu privire la : a nu încălca cu date de-ale altor simțuri (de exemplu pipăitul pentru cubic și perspectivă), cîmpul exclusiv al artei vizuale. Pictura adresîndu-se ochiului, să lucreze numai cu elementele date de optică. Nu cum știi că e un lu-

cru, ci cum îl vezi. Un om îndepărtat pe un câmp, dacă pare o ciatură, o clae, sau un bolovan, să-l redai așa cum ți-l dă vederea, nu cum știi că trebuie să fie, deci falsificând impresia sincer vizuală. Artă modernă resfringe în felul acesta și concepția modern kantiană, concepție care redusă simplist la formula : lumea e reprezentarea mea — adică cunosc din lumea înconjurătoare numai ce-mi mijlocesc simțurile (deci numai impresia, de unde *impresionism*) nu știu însă cum e „în sine” — a influențat determinant tot spiritul modern. În pictură, această respectare a impresiei pur vizuale, a dus la concluzia artei impresioniste : *ochiul vede plan* ; sunt numai diferențe de colori și tonuri care se alătură ca în mozaic, în ochiul ce privește naiv-artistic ; iar dacă o pată oarecare mai închisă, înseamnă în realitate o umbră care explică cubicul unui obiect, — însemne în voie ! — principalul însă pentru artistul consequent cu ce-i oferă vederea, a fost numai raportul dintre pata mai închisă și cea mai deschisă. Astfel s'a născut o desobiectivizare în artă modernă care mută tot interesul dela obiectul de reprezentat, la exteriorizarea unor nuanțe subiectiv senzuale, cum sunt tonurile în muzică.

Importanța nouă dată procesului vederii a născut firește o tehnică nouă. Cum însă această tehnică e încă în devenire, cum fiecare artist pipăe, mereu în căutare, limba cea mai adecuată pentru exprimarea preocupărilor spiritului modern, s'a ajuns la acea *individualizare a tehnicei*, care hotărăște încă-o față caracteristică deosebitoare, a artei vremurilor noastre. Tehnica pierde din interesul obiectiv, ceea ce câștigă în cel subiectiv. Se înlocuește gândirea *fondului*, prin gândirea *formeii*. Noțiunea nouă de stil individual, în înțelesul pur grafic, a luat locul ideii și a concepției exprimate până acum prin subiectul tabloului, înlocuind astfel „ce” prin „cum” ; adică posibilitatea de a exprima o concepție artistică, indiferent de subiectul reprezentat. Imposibilitatea însă de a găsi relative în tehnica picturală, care să traducă exact ceea ce oferă simțul, a silit pe pictori să recurgă la semne mai mult sau mai puțin simbolice, ceea ce determină abstractizarea actuală a mijloacelor de reprezentare. Astfel, artă modernistă readuce linia — un element abstract, o construcție a gândirii — pe care impresionismul o exclusese drept neexistentă ca atare în natură.



Abstractizarea formelor și individualizarea lor amenință cu o astfel de subiectivizare a mijloacelor de exprimare, încât sunt pe cale să devină așa de personal convenționale, de să nu mai fie general inteligibile. O astfel de exagerare aduce *cubismul*; nu însă din pricina tehnicii prea cabalistice e cubismul o manifestare hibridă, ci din pricina imposibilității de a crea cu mijloacele unei arte, tinzând în același timp a nega natura lor. E ceeace se întâmplă cu cubismul, când vrea să redea succesivul în timp (literatură), în arta picturală rezervată exclusiv *simultanului* în spațiu. Adevărata pictură modernă asupra căreia am insistat aci, impune o concepție nouă, în marginile posibilității tehnicii picturale. Pornind dela talentul nou care gîndește exclusiv pictural, ea stăruie într-o limbă înainte de toate sugestivă; va rămâne totuși prin partea de gînd, de speculație adăugată tehnicii, o artă întrucîtva savantă; dealtfel și în această lipsă de naivitate, care o împiedică să fie comun accesibilă, ea oglindește încă o caracteristică a vremii noastre, anume *specializarea*.

Când se gîndește însă cineva că Rembrandt, de pildă, în spre apogeul artei sale, a fost redus la sărăcie și sihăstrie de nepriceperea contemporanilor săi, iar arta sa a fost descoperită abia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, atunci va înțelege poate că și această artă modernă, — susținută de opera lui Van Gogh, Gauguin, Rodin (schitele în aquarele), Hodler etc. și la care se adaugă astăzi ca o nouă sclipire genială, opera lui Iser — nu înseamnă că e o rătăcire, numai fiindcă nu încearcă, întreaga admirație publică.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Necesitatea frumuseții*, București, 1927, pp. 141—149.

F. ȘIRATO

SPRE O ARTĂ ROMÂNEASCĂ (fragment)

1919

E azi o axiomă curentă faptul că arta unui popor intră în domeniul public internațional, ca element cultural, atunci când izbutește să-și afirme caracterul ei propriu. Și e natural să fie astfel căci arta, pretutindeni, în manifestările ei superioare, reflectează aspectele caracteristice ale timpului și poporului pe solul căruia s-a născut. De aceea Ruskin a putut spune undeva, că „arta

unei țări reprezintă totalul virtuților sociale și al forțelor sale etice“.

Aceasta e culmea spre care ar trebui să tindă cu toate forțele sale orice artist. Am văzut în articolul precedent că artiștii noștri în general nu s-au putut sustrage legilor vremii și împrejurărilor. S-au lăsat călăuziți de un „ideal“ economic în primul rînd. Și totuși artele au alt scop decît să ne agrementeze viața : „ameliorarea condițiunii etice a omului“.

Aci trebuie căutată și importanța culturală a artei. De aceea spectatorul atent, cercetînd arta unui popor, caută semnele unei originalități în acest sens și dacă le va găsi va însemna o nouă varietate artistică.

Privind acum, de pe acest pisc, în totalitatea ei producțiunea artistică de la noi, ni se impun, cu violență, două constatări : aspectul de rafinament tehnic și aplicarea acestui rafinament de preferință peisajului. Că rafinamentul tehnic e numai de aspect ne-o dovedește faptul că majoritatea tablourilor pictorilor noștri au un *cachet* străin și par făcute de către pictori străini, în trecere, și deci fără cunoașterea profundă a locuitorilor țării noastre. Toți pictorii de la Aman și Grigorescu încoace s-au străduit să „occidentalizeze“ și să „civilizeze“ înfățișarea țării și a locuitorilor săi. Aceasta din cauza tipicului meseriei, învățat cu trudă în anii de studiu în străinătate, care aplicat la noi fasonează formele vieții și naturii pe un calapod care nu se potrivește vieții și naturii de la noi. Peisajul a fost preferat pentru că verosimilitatea naturii reprezentată pe pînză era — pentru public — mai cu greu controlabilă decît reprezentarea figurilor cu care era mai familiarizat.

Ca opera artiștilor noștri să fi scăpat de acest aspect străin, ar trebui căutată o limbă artistică potrivită formelor neexploatate încă ale vieții și țării noastre și, cu ajutorul concepțiilor artistice străine, adaptabile. Odată această limbă găsită, ea, natural, ar fi fost vorbită cu o neîndemînare oarecum primitivă, iar publicul voiajat și prin galeriile și expozițiile moderne ale străinătății și care se obișnuise deci să considere opera de artă numai după gradul de perfecțiune tehnică exprimată pe pînză, ar fi refuzat să recunoască o operă de artă ca atare dacă nu îndeplinea aceste condițiuni. Dar mai e ceva. Timpul

petrecut în laborioase cercetări ar fi însemnat un minus în producție... bănească a artistului nostru.

Artistul — hercule la răspîntia drumurilor virtuții și bunului trai — șovăie dacă șovăiește, căci de două decenii de cînd urmărim activitatea artiștilor noștri, noi nu am putut constata acest moment de șovăială. Greu impas. Și atunci, odată hotărîți, au pornit să vorbească o limbă străină, cu rafinamentul omului ai cărui ascendenți au părăsit, cînd se așezau la masă, abia de trei generații, degetele mîinilor pentru linguri și furculițe.

II

Prin preferința publicului pentru peisaj se exprimă poate, regretul omului pentru pierderea paradisului biblic.

Regretul omului cultivat, desigur, căci e un fapt în general constatat că omul primitiv nu apreciază produsele naturii decît în raport cu utilitatea lor, farmecul peisajului nu e simțit decît de sufletele delicate care prin contemplarea frumuseților naturii își exprimă dragostea lor.

Dragostea pictorului pentru natură trebuie însă să fie mai intensivă. Ea se poate compara numai cu dragostea naturalistului care caută să cunoască misterele naturii cercetîndu-le fenomenele. Pentru pictor aceste fenomene sînt: volumul, forma, spațiul, culoarea, atmosfera, lumina și efectele influenței lor reciproce.

Ca să ajungă să cunoască jocul acestor corelații între fenomenele naturii e nevoie de un contact permanent între natură și artă. Și numai trăind în mijlocul naturii va ajunge să o cunoască și să ia în fața ei o atitudine de stăpîn sau sclav, după temperament.

Așa au trăit Rousseau, Corot, Diaz, Daubigny, Dupré, Troyon, Millet, Charles Emiles Jaque, Rosa Bonheur, Segantini, cum și eroii impresionismului Cézanne, Van Gogh, Gauguin, ca să numim numai cîțiva, și trăiesc și alții azi o viață rustică în mijlocul naturii. Așa s-a întîmplat că s-a putut vorbi într-o bună zi, de un caracter fizic și individual național al peisajului, cum pînă la ei se vorbea de caracterul fizic și național în reprezentarea indivizilor.

Numai așa a fost posibilă nașterea unei arte pămîntene autohtone la alte popoare, cu înțeles teluric, iar

peisajul să-și câștige — la un moment dat — dreptul la existență ca tablou, prin sine și pentru sine, unde pînă aici servește numai de mediu unei scene ce s-a petrecut în mijlocul naturii. Peisajul fiecărei țări, în sens mai restrîns al fiecărei regiuni, își are caracterul său distinctiv, condiționat de situația sa geografică și de natura solului și vegetațiunii sale. Reprezentarea acestui caracter special și individual, prin înlăturarea a tot ce e accidental, a născut în toate țările cu o reală cultură artistică, acea minunată artă căreia germanii i-au zis *Heimatkunst*...

Peisajul cultivat de orășean, om cu altă psihologie, va fi peisajul cu caracter cosmopolit. Va fi exprimarea dragostei de natură a vilegiaturiștilor care o dată pe an — cînd sînt pictori cu pensula — se simt obligați să exclame: „Ah ce frumos“! Aflîndu-se întîmplător în mijlocul naturii o dată sau de două ori pe an — cu ocazia unei expoziții ce urmează a se deschide în curînd — pictorul e în căutarea unui „motiv“, vederi de cărți poștale ilustrate, pe care le va alege în sens de agrement. „Motivul“ odată găsit va fi exploatat înspre cele patru puncte cardinale și chiar intercardinale. Cu atît mai sigur va fi succesul cu cît publicul — căruia tot i-a făcut cultura artistică prin opera și graiul său — gustă și el arta ca un agrement, mai ales geografic. Spre obținerea succesului, artistul va face „sacrificii“ și va porni în *Wagons-Lits* și în goana trenului în lumea largă, spre tărîmurile repute și consacrate prin operele maeștrilor străini, mari și mici, ca depozitare de asemenea motive. Midi, Bretania, Veneția, Sicilia, Spania, Marocul și Egiptul, chiar și Japonia vor fi puse la egală contribuție. Cei mai lipsiți de mijloace bănești se vor mulțumi cu Turtucaia și Balcic.

Un pictor înamorat de culoare îmi va răspunde că rolul pictorului este de a face cu culoare frumosul, cu ajutorul pensulei. Acesta ar fi un raționament artistic nu lipsit de rafinament intelectual și își are îndreptățirea. Totuși, orice activitate umană începe de la cunoașterea cît mai deplină a obiectului ce-ți stîrnește interesul. Ori, ce se poate cunoaște mai bine decît ce îți este aproape: țara ce te-a văzut născînd? Aci îți vei plasa ardorile toate.

Atunci? Atunci să ne întoarcem din drumul greșit.

și să o luăm de la capăt. Nimeni n-a încercat să clădească un edificiu fără un solid fundament unghiular, fiindcă bunul simț n-a dispărut din lume, cum pare că ar vrea să dispară din artă. Deci să vorbim o limbă nouă, potrivită aptitudinilor noastre, să o vorbim neîndemânatic, dar emoționant și să facem ceea ce numai noi putem face și prin noi înșine, să zugrăvim adevărata imagine a vieții în toate manifestările ei, a locuitorilor și a țării noastre.

E. ȘIRATO, *Prospecțiuni plastice*, București, 1958, p. 32—36.

CORNELIU MICHĂILESCU ARTA NEAGRĂ

1925

O problemă estetică de actualitate tratată îndeajuns în Occidentul posesor de colonii, rezolvată în parte, vulgarizată tot atît, lăsînd încă deșerturi largi de explorare cu relativele mirajii și surprize pozitive pentru viitor: arta neagră, prea puțin cunoscută în România, oglindește o civilizație pe care n-am bănuț-o vreodată la oameni pe cari am fost deprinși a-i cunoaște goi, negri și lucioși ca gheata proaspăt ieșită din lustragerie. Civilizație aproape dispărută în întregime astăzi, ca o caravană arsă de flacăra simunului.

Pentru a înțelege arta negrilor trebuie să refacem drumul pînă la originea artei în sine. E necesar să cunoaștem cauzele care determină în omul primitiv această spontană manifestare.

În lupta sa pentru existență, în instinctul de conservare al speței omul își creează arme și obiecte de primă necesitate pe care se căsnește să le adapteze cît mai mult trebuinței, intuind legile ascunse ale frumuseții în însăși armonia utilului.

În clipele de răgaz, cînd spiritul cere partea sa de existență și dezvoltare, omul primitiv continuă în virtutea acestui instinct jocul său copilăresc. Suprapunînd sau juxtapunînd conform fanteziei în cadrul armoniei obținute ornamente care, pe lîngă partea lor de utilitate: seducția sexului contrar, sau ascendentul asupra inamicului prin tatuare, împodobire cu pene, colorarea armelor, întrebuintarea măștilor etc. îi procură o bucurie sinceră dezinteresată: bucuria estetică. În acest

instinct primordial găsim embrionul rudimentar al frumosului, care va produce mai târziu arta perfecționată. Concomitent cu acest sentiment aparținând vieții superioare sufletești, se naște în om în timpul luptei de conservare, sentimentul religios, „sufletul își creează în religie un sprijin împotriva viitorului nepătruns și a puterii de neînvins a forțelor dușmane“ (*Ebbinghaus*). Spre a putea învinge aceste forțe potrivnice, omul caută să cunoască esența lor. Printr-un șir de experiențe și observații asupra propriei sale naturi ajunge la o firească analogie, considerînd lumea exterioară însuflețită, trăind-o în consecință ca pe un semen al său.

Printr-o transpunere de reprezentări, omul populează universul cu demoni, genii, spirite etc., spre a-i intra în voie, el cioplește chipul spiritului adorat sau temut, oarecum, după chipul și asemănarea omenească.

Aci găsim deci, origina sculpturei antropomorfe animiste a negrilor, care, în fetișuri și idoli ciopliți își găseau însăși rațiunea lor de existență fizică și sufletească. Din concepția lor spirituală asupra existenței lumii exterioare, s-a născut sculptura neagră, iar din instinctul de a triumfa în lupta zilnică pentru existență a luat naștere arta lor aplicată, care, împreună supuse condițiilor speciale de climat și rasă, au dat spre surprinderea noastră acea puternică expresiune de frumos, infinit de variat, subordonat și armonizat însă, în cadrul ei de perfectă unitate.

E greu de stabilit cu precizie epoca în care s-a născut această artă. Presupuneri cari au oarecare șansă de stabilitate ne fac să credem că ea ar fi post-preistorică, ar aparține încă perioadei mitice și, mai mult decît probabil, ea ar fi influențat arta și civilizația egipteană. În gravura preistorică omul primitiv reproduce cît mai fidel, deci obiectiv, impresia primită din afară, pe cînd cioplitorul african și oceanian de idoli, spiritualizează formele în care exteriorizează idei sau sentimente subiective. Ne găsim deci înainte cu un pas în evoluția sensibilității creatoare, fapt care ne permite susținerea de mai sus.

O chestiune care ne-ar putea abate însă e aceea a lipsei totale a unei arhitecturi negre.

Teza lui La Meunais, care face să derive din arhitectură toate artele, ne-ar servi prea puțin în aserțiunile noastre.

Totuși prea puțin probabil ca arhitectura, nu ca element de utilitate, ci ca element de înfrumusețare, care cere deci spre dezvoltare un mediu calm și înfloritor social, să fi premers artelor izvorâte dintr-un sentiment primar de imediată necesitate.

Arhitectura primitivă fu sau trebuie să fie lipsită de elementul frumosului, pe când vînătorul sau războinicul asociind ideea teribilului de aceea a frumosului se „decora” cu „trofeeale animale” (P. Romaix).

Prima locuință omenească e peștera, în ea găsim și primele manifestări de artă : gravurile de os de ren la nord ; picturile boșimane în Africa, cu minunate scene de vînătoare sau război, pline de ritm și mișcare. Viața spirituală a negrilor se desfășoară în natura împănată de divinități. Templul e pădurea cu miile de coloane animate : copacii.

Natura inspiră sentimentul arhitectonic artistului negru. Arborele îi procură materialul de realizare a operei sale sculpturale. Arhitectura evoluată, domestică, e cabana, iar cea religioasă templul, cînd condițiile sociale și fizice îi permit. Spre a le feri de profanare, Papuașii construiesc și astăzi temple ușoare acoperite cu trestie de piloți de lemn sculptați în forme omenești, cariatide pline de suflet !

De obicei idolii sînt adunați în plin aer : ei stau la răspîntii ca hermeșii eleni, calvarele bretonice sau troițele românești.

„Integral”, 1925, nr. 10.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU CARACTERELE NAȚIONALE ALE ARTEI ROMÂNEȘTI (fragment)

1925

Prin încercarea de a cerceta și a preciza caracterul național al artei, intelectualismul nu face o concesie de oportunitate spiritului general politic de după războiu, ci cată să răspundă acelei griji mai vechi, provocată de excesul individualismului modern, stabilind dacă ceeace manifestă artistul corespunde unui fond general omenească, deci dacă artistul e alesul naturii, prin care o co-

lectivitate etnică își exteriorizează sufletul, — sau dacă e numai o singuratică escrescență fără rădăcini mai adânci decât cele ce-i îngăduie conturul personalității sale. Și pornește problema dela națiune, fiindcă această convenție etnică prezintă în genere caractere mai precis definite și mai marcante spre a-i putea controla manifestările; nu tinde însă să se oprească la națiune, ci cată să recunoască apoi, într'un stadiu mai înalt, caracterul universal, general omenesc, ca astfel sufletul fracțiunii naționale să poată fi socotit totodată și component și ferment al sufletului umanității. Căci așa cum individualitatea pronunțată nu e potrivnică caracterului precis național, tot astfel nici caracterul pronunțat național nu suspendă pe acela general omenesc. Dimpotrivă, e necesară individualitatea în marginile naționale, tot așa ca și caracterul național în universalitate, spre a fecunda sufletele celor ce nu's la fel, cu însușiri care tocmai le lipsesc. Pentru a putea fi însă percepută și pentru a putea vastiza cu adevărat sufletele cele mai diverse, peste marginile putințelor lor firești, — îi trebuie artei acea general omenească formă de exteriorizare, în stare să devină revelație oricărui om cult, indiferent de naționalitatea sa. O operă care nu se desvăluie decât unui grup special de indivizi, nu e o creațiune în adevăratul sens al cuvîntului. Creațiunea artistică trebuie să devină natură ca muntele, copacul, prăpastia, — natură însă elucidată și amplificată de spiritul omenesc, așa că dacă ea se rezumă numai la indicii sau la semne restrâns convenționale, ea nu are o existență reală, ci trăiește numai prin ce sugerează celor inițiați, e numai în cei ce și-o creează singuri. Astfel, dacă opera lui Dostoievski n'ar fi suflet național împărtășit în formă universal valabilă, n'ar putea fi marea epopee a secolului al XIX-lea, cum ajunge s'o considere tot omul care i se apropie. Că fiecare ins, dintr-o operă general omenească, ia numai ce e potrivit firii sale, este indiferent, fiindcă aceasta privește numai pe cel ce primește impresia; pentru operă însă, această valabilitate nețărmurită, această vastitate pentru toate gusturile, o face demnă să se preocupe toată omenirea de ea, de pildă de opera lui Shakespeare. În sfîrșit, dacă arta n'ar aduce în fondul ei specificul individual și național și ar fi de valoare regională și în formă, atunci toată istoria artelor — pe urma căreia secolul din

urmă a descoperit adevărata istorie a civilizației — ar fi minciună, care a falsificat mentalitatea istorică a lumii de astăzi. Și un rod tocmai al acestei mentalități istorice e chiar ideea de naționalitate, prin care se încearcă a stabili un raport de determinare între mediul natural sau împrejurările de viață și constituția sufletească a unei populațiuni. Neputându-se deosebi caracterele marcante decât prin generalizare, e firească necesitatea de a proceda uneori prin eliminare, așa încît, pentru a distinge caracteristicul național, se pun de multe ori în primul rînd talente comune, ca fiind tipice, iar personalitățile marcante sunt înlăturate, ca excepțiuni ce întrec marginile unei reguli. Așa de pildă ar fi cazul cu Paul Claudel pentru Franța, cu Mestrovici pentru Serbia, cu Eminescu, Mincu și Enescu pentru România. Și cu drept cuvînt, preocuparea de general omenesc și universal într'unele spirite înalte, devine așa de predominantă, încît tot ce are caracter mărginit local, tot ce poate fi sugestiv ca o convențiune numai pentru cei ce cunosc datele naturale e înlăturat, drept un amănunt, care dacă reușește să acrediteze opera la conaționali, prin astfel de însușiri secundare, o îndepărtează de omenirea întreagă și astfel nici sufletul propriu al nației nu reușește să contribuie a vastiza sufletul lumii întregi.

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Necesitatea frumuseții*, București, 1927, pp. 27—29.

G. M. CANTACUZINO TRADIȚIONALISM ȘI MODERNISM (fragment)

1934

Astăzi, cînd sîntem o națiune liberă, trăind în hotarele noastre firești, cînd nimic nu ne mai oprește și nu ne mai amenință, orașele noastre n-au găsit între strada gării și strada principală motive care să fie ca o afirmare a respectului față de cetățean și a condescendenței față de instituții. Nu sînt pentru atitudinile retrospective, dar cred că priveliștile punctate de operele trecutului sînt locuri prielnice, în care gîndul se simte în securitate pentru a visa viitorul. Această securitate, fecundă pentru imaginație, mi-a părut întotdeauna a fi elementul cel mai bogat al operelor din trecut, care au mai mult valoarea unui îndemn decât a unui exemplu pur.

Căci noi credem că a fi Român nu înseamnă numai a ne identifica cu statul de astăzi, ci a accepta în totalitatea ei și evoluția trecută cu suferințele și reușitele ei inerente. Nu ești Român de astăzi încolo, ci produs al unui trecut, oricare ți-ar fi rîvnele de viitor. A pune arta, sub pretext de internaționalism, pe un plan pur abstract și intelectual, tăind orice rădăcină cu sentimentalismul local, e un joc pe cît de inutil pe atît de periculos. A preconiza un stil autohton care să se mulțumească cu elementele scoase din arta trecutului și adaptate cu mai mult sau mai puțin succes nevoilor de azi, ne duce la un impas, căci aceasta ar însemna epuizarea prea devreme a unor forme evaluate din trecut și condamnarea oricărei posibilități de evoluare în viitor. Artă românească este deci într-o grea dilemă, mai ales în ceea ce privește arhitectura. Pretutindeni o artă nouă a luat ființă, arta care exaltează lumina, care caută să rezolve problemele sociale, care în plină eră de experiențe și care, mai presus de toate, caută să-și însușească progresele tehnice, toate subtilitățile mecanice. Ceva din estetica automobilelor de lux, a marilor „steamere” transoceanice, a locomotivelor și a rapidelor, a intrat în arhitectura noastră. Toate elementele vitezei par a se fi introdus în statica arhitecturii, toate elementele neliniștii par a se introduce în adăpostul oamenilor, de parcă omenirea plictisită caută iluzia călătoriei în chiar decorul vieții de toate zilele. Intimitatea se reduce la un neo-lux de cabină de vapor, iar căminul se identifică adesea cu o cameră de hotel.

Iată constatări care nu pot fi negate. În fața acestei lumi nouă, care se ridică atît la Moscova cît și la New-York, atît la Praga cît și la Budapesta, Românul rămîne nedumerit între acest miraj ciudat, și orice s-ar zice, atrăgător, și nostalgia inherentă sufletului său, a unei vieți patriarhale.

Aceste două tendințe sînt reprezentate în extremele lor la București. O fuziune între ele pare imposibilă și dacă punem problema, va rămîne insolubilă. Căci un stil în noțiunea lui obișnuită este totalitatea unor elemente constructive ori estetice care provin dintr-o tendință colectivă a unei epoci.

Stilul modern și cel românesc apar deci ca niște forțe antagoniste, care nu pot da nici o rezultantă co-

mună. Dacă analizăm însă problema mai departe, dacă în loc de stil întrebuițăm cuvîntul mai acceptabil și mai larg de „tendință” ori „curent”, cred că imaginea viitorului se limpezește.

Căci nici stilul modern nu este un lucru cristalizat, nici stilul zis românesc nu este evoluat. Fiecare reprezintă o tendință susceptibilă de o lungă perfecționare ori adaptare. Fiecare în domeniul lor reprezintă experiențe care așteaptă ratificarea uzanței și deci a timpului.

Să analizăm fiecare din aceste tendințe :

Modernismul este preocupat înainte de toate de adaptarea locuințelor și monumentelor la viața socială de astăzi. Or, această viață în plină transformare transmite arhitecturii elementele sale de instabilitate și tendințele sale de grupare. Casa individuală preocupă mult mai puțin pe arhitectul de astăzi. Casele cu multe apartamente, casele care grupează din motive de economie cît mai multe căminuri, hotelurile, spitalurile, gările, școlile, băile, atîtea și atîtea probleme noi în care tehnica ia din ce în ce un rol preponderent. De la război încoace, s-a ajuns la o foarte mare perfecționare a condițiunilor igienice. Cele mai frumoase și mai sănătoase școli, cele mai frumoase universități, cu laboratorii și amfiteatre perfecționate, cele mai desăvîrșite spitale unde subtilitățile hidro, electro și helioterapiilor au fost întrebuițate, iată marea zestre a arhitecturii moderne, completată încă prin studiile foarte înaintate ale urbanismului. Este deci vorba, cînd se enunță principiile moderne, mai mult de un program de igienă socială, pentru executarea căruia s-a găsit, după o serie de experiențe, materiale nouă cu unele forme nouă. Nu este vorba nicidecum de aplicarea arhitecturală a unei estetici. Nu e vorba de modă, ci de imperative morale. Deci, problema nu se mai pune între arhitectura românească și cea modernă, între o artă națională și una internațională. E vorba înainte de toate de a ști care este atitudinea noastră față de acele noi premise, e vorba cum va rezolva aceste probleme spiritul românesc, cum își va asimila noile experiențe.

În fața tendințelor moderne, care sînt cele românești ? Să le analizăm ca să știm dacă sînt incompatibile. Cu toate că statul nostru merge spre o democratizare crescîndă a vieții, arta noastră consacrată atît de public

cît și de oficialități, se compune din elemente tradiționale luate din arhitectura noastră religioasă ori arhaică. Cu cît ne depărtăm mai mult de epoca mănăstirilor și a conacelor cu ceardacuri, cu atît aceste elemente sînt mai în favoarea publicului, completate adesea cu elemente țărănești.

Arcada, bolta, firida, cerdacul, acoperișurile, cu siluete pitorești, scările exterioare, ornamentele bogate, revin mereu în actuala noastră arhitectură.

E deci o preocupare în aceste exteriorizări estetice de a se lega întrucîtva de trecut, și mai presus de toate, de a preciza o oarecare originalitate al cărei imperativ se simte precis. Estetica noastră provine dintr-o lăudabilă atitudine sentimentală; ea nu izvorăște din căutarea soluțiilor problemelor noi. Tendința generală a artei noastre este înainte de toate decorativă. Noi căutăm în mod sincer un decor propriu. Orașele noastre fiind sărace în monumente vechi, s-a cerut monumentelor noi a evoca trecutul, de care ne simțim legați. Văzută sub prisma acestor analize, incompatibilitatea dintre tendințele moderne în general și ale noastre în particular cade. Arhitectura modernă își caută legile la obîrșia utilului, a constructivului și a ideii sociale.

Ea nu este în contradicție cu rîvnele arhitecturii noastre, ci deschide numai un larg registru de posibilități noi. Deschizînd spiritul și curiozitatea noastră acestor probleme, comune tuturor popoarelor, vom intra în marele ciclu constructiv al vieții moderne, dînd calităților noastre inerente posibilitatea de a se dezvolta pe o scară largă.

Orașele noastre, fără a se banaliza, vor lua ceva din mîndria cetăților de altădată, și noi vom fi cu siguranță mai mult în armonie cu trecutul decît dacă am rămînea într-o atitudine retrospectivă. Noi nu puteam nesocoti, precum nu le-am socotit, nici pe vremuri, marile curente de idei care înfrigurează lumea. Umanul are prerogative asupra regionalului. Or, problema pentru noi nu este de a reduce la o estetică regională curente generale ci, dimpotrivă, de a valorifica vechea noastră zestre regională, aducînd-o la un interes general pe marele plan uman al operelor nepieritoare.

G. M. CANTACUZINO, *Izvoade și popasuri*, București, 1934, pp. 15—19.

GEORGE OPRESCU
SPRE UN NOU UMANISM (fragment)

1937

... Aș voi să examinez puțin ideia pe care ne-o facem despre umanism, pentru a clarifica întrebarea : ce este, în fond, umanismul ? A fost evitată definirea lui. Dar dacă vrem să ajungem la înțelegerea noțiunii, nu putem face altceva decât să încercăm să ajungem la o definiție. Umanismul, dacă nu mă înșel, ar coincide oarecum cu studiul omului — în sine și în raporturile cu semenii lui — așa cum l-a conceput antichitatea, așa cum se desprinde din literatura, din filozofia, din știința antică. Aș adăuga chiar din arta antică, fiindcă socotesc că voi avea în cursul dezbaterilor, prilejul să vă vorbesc despre întreaga importanță, pe care o acord domeniului artistic pentru cunoașterea omului din antichitate. Însă imaginea omului în raporturile cu semenii săi, așa cum ne-a fost lăsat de antici, mi se pare cu totul incompletă. Mai întâi, pentru că această imagine, chiar și în scrierile vremii, este diminuată, restrânsă numai la scrierile care au ajuns pînă la noi. Apoi, pentru că și acelea, în cea mai mare parte, ne-au fost transmise prin biserică, iar aceasta, după cum se exprima un ministru al lui Carol cel Mare, avea grijă să epureze scrierile de „dinți și unghii” prin care ar fi putut aduce pagube creștinilor. Ori, în zilele noastre, tocmai acești dinți și aceste unghii ne-ar interesa. În plus, chiar și așa diminuată, o astfel de imagine nu este reală, din mai multe motive. Mai întâi pentru că în problema omului și a raporturilor cu semenii săi, scriitorii din antichitate s-au contrazis adeseori unii cu ceilalți. În al doilea rînd, pentru că sîntem infinit mai informați asupra omului în general, decât erau cei din perioada clasică. Domeniul cunoștințelor noastre s-a îmbogățit grație creștinismului și celorlalte religii revelate : iudaismul, budismul, mahomedanismul. Raporturile omului cu natura, repercusiunile lor asupra sufletului, ne sînt deasemeni mai bine cunoscute, de vremece, dela franciscanism încoace, a existat un contact neîncetat între mediul fizic și noi. Dintr-odată un domeniu întins al sensibilității umane ne-a apărut în față. În al treilea rînd, am fost nevoiți să ne modificăm opiniile despre „om” și tot ceea ce îl privește, odată cu descoperirea a noi rase și culturi. Să nu uităm că, pentru

Greci, Filip Macedoneanul era cu siguranță un barbar ; poate chiar Alexandru cel Mare. Astăzi gândim cu totul altfel. Să ne mai gândim și la bogăția cunoștințelor, la noutatea aspectelor, la grandoearea orizontului, toate rezultate din studiul civilizațiilor indiene, chineze, japoneze sau al unor popoare de artiști cum ar fi locatarii insulelor Pacificului, unii dintre africanii și indienii precolumbieni.

În tinerețea mea, îl descoperisem pe Wagner. Pe vremea aceea, era încă un merit. Pentru a-l înțelege mai bine, am încercat să mă informez cu privire la tot ceea ce se scria despre opera lui. Am ajuns astfel să cunosc publicațiile și studiile lui H. S. Chamberlain. Nu aprob firește teoriile acestui filozof și eseist anglo-german. El a scris totuși o carte micuță : *Concepția ariană despre viață*, care a fost una din operele cele mai eficace asupra formației mele spirituale în epoca dată. Pentru prima oară mi-am putut da seama de importanța filozofiei orientale, și să bănuiesc frumusețea spirituală a literaturii induse. Chamberlain ajungea la concluzia că frecventarea gândirii indiene ar fi poate capabilă să producă o nouă Renaștere, analoagă celei pe care cunoașterea intimă a literaturii grecești și latine a produs-o în secolul al XV-lea. Iată dar că, pentru cunoașterea omului, chiar și numai a omului din antichitate, un umanism îngust înțeles n-ar fi de ajuns.

Aș vrea să examinez acum valoarea educativă și morală (în sensul cel mai larg), a aceleiași concepții. Ni se spune cu orice ocazie că frumusețea modelelor pe care antichitatea ni le propune, este reconfortantă pentru umanitatea de astăzi. Nu este ignorat efectul prodigios pe care unele pagini ale autorilor clasici le-au avut asupra unor englezi iluștri. Între alții ni se vorbește despre Cecil Rhodes și de forța pe care i-a dat-o un vers al lui Horațiu, pentru a putea realiza marile sale înfăptuiri. Dar oare alți oameni, tot atât de iluștri ca și Rhodes, n-au făcut oare fapte la fel de minunate inspirându-se din Biblie ? Și putem a fi siguri că Rhodes n-ar fi înfăptuit nimic dacă ar fi citit acel vers în traducere, în loc să-l fi citit în limba originală ? Aici se află întreaga problemă : trebuie păstrate latina și greaca, așa cum au fost folosite de generațiile anterioare, sau trebuie ele adaptate nevoilor noastre moderne ? Eu cred

că această chestiune merită toată atenția. Cred că frumusețea maximelor și a exemplelor nu este deloc un privilegiu al autorilor clasici. O întâlnim în Biblie și în multe alte cărți religioase. În ce mă privește, o mărturisesc, nu reușesc să desprind trăsăturile unice inimitabile, exclusive ale umanismului clasic. Aș merge chiar mai departe. Au existat perioade când aceste precepte au fost zilnic puse în practică. Dar nu știu că Imperiul sau chiar Republica romană să fi fost mai morale datorită faptului de a fi trăit sub influența unor idei scumpe autorilor antici. Dimpotrivă, eu socotesc că puține epoci ale istoriei au fost mai întunecate decât anumite perioade ale existenței Imperiului roman. Cît despre Grecii antici, oricît de admirabili au putut fi în unele privințe, dacă părăsim terenul literaturii pentru a ne ocupa de istoria lor, constatăm adesea că n-a fost decît o rețea de intrigi, de certuri, de trădări și de egoisme în care virtutea era maltrată.

Dar mai este și altceva la mijloc. În adunarea de față urma să ni se expună efectele și mai extraordinare ale creștinismului aliat cu umanismul. Se uită însă că au existat momente ale istoriei când aceste două mari mișcări intelectuale și morale au inspirat acțiunile societății omenești : este vorba de imperiul bizantin și de Roma papilor Renașterii. Ei bine, în imperiul bizantin au fost frecvent comise fapte de cruzime, care depășesc în oroare tot ceea ce se poate închipui : mame care și-au ucis copiii pentru a putea ele domni, frați care smulgeau ochii fraților lor. Cît despre ura pe care și-o nutreau reciproc călugării nu e nevoie să mai insist asupra ei. În Roma Papilor, deasemenea ca și în Roma familiei Borgia și a altor cîtorva, astfel de acte erau departe de a fi excepții. Nu vreau să trag nici o concluzie, și ar fi nedrept s-o fac ; dar pentru că ne-au fost prezentate aici efectele sublime ale umanismului, mă simt obligat să arăt și cîteva reversuri ale medaliei.

Aceasta nu mă împiedică să fiu partizan convins al umanismului, fără a-i exagera valoarea morală și educativă, căci, pentru mine, mai există un aspect care merită considerația noastră și la care s-a făcut pînă în prezent prea puțin aluzie : și anume valoarea estetică a umanismului, precum și valoarea sa educativă ca gimnastică a spiritului. Citind textele aici prezentate, am

fost surprins să văd disprețul cu care era tratat studiul gramaticii și al sintaxei limbilor clasice. Nu pot împărtăși acest dispreț. În tinerețea mea am fost profesor de liceu. Înveți multe instruind elevi, multe lucruri pe care profesorii universitari le ignoră și le socotesc sub demnitatea interesului lor. Acolo mi-am dat seama de efectul tonic al traducerilor și temelor asupra unui spirit tânăr. Astăzi nimeni nu mai vrea să depună eforturi. Există mașini de scris, de calculat, mașini pentru orice. Mașina a distrus îndemânarea omului, și lucrul este regretabil. Când vezi îndemânarea oamenilor așa zis primitivi, ești uimit de felul în care știu să se servească de mâinile lor, de frumoasele obiecte produse cu cine știe ce unealtă amărîtă. Această gimnastică spirituală la care mă refeream, o consider a fi unul din marile avantaje ale studiului limbii latine, elene și al altora care se aseamnă cu ele. Să trecem, acum la valoarea estetică a umanismului. Este un gen de valori la care sînt sensibili doar un mic număr de oameni. Nu cred totuși, că cei care au formulat gînduri valoroase la Greci au făcut-o într-un chip mai dezinteresat decît marii noștri autori de astăzi. Și atunci ajung la ceea ce ne-a spus domnul Duhamel. Unul din caracterele esențiale ale literaturii antice, ne afirma dînsul, era faptul că formularea gîndurilor avea o notă dezinteresată, îndreptată numai spre susținerea unui adevăr sau a frumuseței formei. Mulți dintre autorii noștri de valoare se află în aceeași situație, și dacă aș intra într-o analiză de detaliu, sînt convins că dl. Duhamel ar fi de acord cu mine. Și, apoi, să nu uităm că unul sau altul dintre discursurile celebre, departe de a fi „dezinteresat”, trebuia să aibă drept rezultat exilul sau ucazul unui dușman sau al unui adversar ; că o operă sau alta era efectul unor resentimente personale sau al unor lingușiri. Nu s-a spus că „Eneida” avea drept scop să capteze bunăvoința lui August ? Totuși, în linii mari, putem fi cu toții de acord că ceva din grandoearea anticilor rezidă în dezinteresul cu care exprimau idei general valabile pentru toate timpurile, în nobila pasiune de a chema și de a nota cu justete impresiile. Totul ne conduce spre concluzia că trebuie să păstrăm „umanitățile” în programele noastre de studiu, în formația noastră intelectuală, și nu numai pentru valoarea lor spirituală, dar și pentru valoarea estetică și formală.

Cu toate acestea, a simți și a prețui această valoare estetică și formală, precum și valoarea spirituală a umanismului, nu este dat oricui. Nicio dată poate cuvîntul scris și probabil și vorbit n-a fost mai exact, mai neașteptat, mai ingenios și mai limpede, fraza mai muzical armonioasă, mai echilibrată și mai frumoasă, raționamentul mai convingător și mai impecabil, chiar și atunci cînd se pleca dela idei false; mai subtil și mai insinuant, în totul mai nobil și mai simplu la un loc. Cum vreți ca omul de pe stradă să poată aprecia aceasta? Ni s-a oferit ieri un argument elocvent din literatura maghiară, pentru a ni se arăta, cu un exemplu precis, bunele efecte ale clasicismului. Aș voi să ofer astăzi un pandant, spre a ne pune în gardă împotriva generalizărilor pripite și al concluziilor prea optimiste — un exemplu luat din literatura țării mele.

La începutul sec. XIX, am fost puternic influențați de Greci, care, la rîndul lor, se aflau sub influența autorilor antici și al sec. XVIII francez. Acești mărunți poeți greci cunoșteau la perfecție limba lui Homer; la fel de bine, dacă nu mai bine decît eleniștii occidentali ai epocii. Ei făceau versuri „fugitive” și au inspirat Renașterii să facă același lucru. Erau cu toții convinși — și unii și alții — că anemicele lor produse erau vrednice de poeziile de antologie pe care încercau să le imite. O doamnă de pierdea cățelul: fuga o poezie pentru a o consola. Ieșea cineva cu frumoasa sa și venea o ploaie; amintirea era păstrată cu ajutorul cîtorva strofe în limba greacă, limba autorilor clasici. Oamenii de lume, care și ei știau greaca veche, se amestecau în aceste treburile, și se pot lesne imagina rezultatele. Pentru a salva literatura română de acest melanj insipid de retorică și pedanterie la care o adusesese admirația lipsită de discernămint critic a literaturii antice, a fost nevoie să se recurgă la poezia populară. Este meritul unuia din strămoșii domnișoarei Văcărescu de a se fi gîndit la acest lucru, și de a fi redat viață literaturii române care se epuizase, și de a-i fi procurat antidotul.

„Entretiens”, vol. VI, Société des Nations — Institut international de Coopération intellectuelle, Paris, 1937, pp. 43—49, în românește de Amelia Pavel.

MIRON RADU PARASCHIVESCU RETROSPECTIVA LUCHIAN

1939

Anul trecut, am avut la Muzeul Municipiului, o „expoziție retrospectivă Grigorescu“, anul acesta la Dalles o retrospectivă Luchian. Dacă cea dintâi a eșuat, retrospectiva de azi va izbuti, credem, să sporească numărul celor care au auzit de numele lui Ștefan Luchian și i-au văzut pînzele.

În ce privește organizarea, datorită în cea mai mare parte dlui Virgil Cioflec, reticențele nu pot lipsi — desigur — nici cu privire la retrospectiva de astăzi. Este, în primul rînd, o izbitoare inegalitate în prezentare; inegalitate care — în ea însăși — nu poate fi decît mulțumitoare fiindcă ne prezintă astfel toate fețele picturului, într-o expoziție postumă inegalitatea însemnînd varietate, înfățișare unitară, linii de evoluție, întregirea figurii și a personalității artistului. Nu acestei inegalități i se pot ridica imputări. Ci, după cum spuneam, inegalității *de prezentare*. Ar fi fost de dorit, într-adevăr, ca lucrările, strînse din osebite colecții, să fie înfățișate după alte criterii decît cele dimensionale și cromatice; și anume, în ordine istorică. Numai astfel, cînd pe fiecare perete ar fi fost înșirate lucrări din cîte o epocă anumită din viața artistului, am fi putut avea o perspectivă a creșterii și organizării sale, unitară. Așa cum sînt prezentate, lucrările din această expoziție pot prinde spectatorul (și mai cu seamă spectatorul profan căruia — cel dintîi — cată să i se adreseze manifestația de azi), într-un vîrtej, și-l pot svîrli într-o prea îndreptățită nedumerire.

Cele spuse pînă aici nu vor fi cîtuși de puțin sterpe obiecții, pedanterii sărace, chițibușerii ale unui spirit care tinde să-și suplinească stîrpiciunea prin deplasate și formaliste pretenții. Rezervele noastre sînt dictate de o realitate fundamentală. Și anume de caracterul dificil al picturii lui Luchian. Fiindcă „zugravul“ acesta a fost, cu adevărat, și rămîne pînă azi, un pictor ermetic, un artist de adîncime și expresie. Aci credem că se află explicația neînțelegerii pe care a avut-o de înfruntat arta lui, înflorită în cîmpul plasticii românești, într-o vreme cînd „maestrii“ noștri transplantau, fără prea mult discernămint, formele artistice din Apus.

Între un Grigorescu — impresionist și discursiv — și un Luchian — expresionist și ermetic — nu numai publicul nostru de la capătul veacului, dar și critica însăși, nu-l putea accepta decât pe cel dintâi. Dacă vom ține seamă și de optimismul lui Grigorescu, corespunzător, pe plan social, cu evoluția burghez-liberalistă a Statului românesc, de concesiile pe care pictorul de la Cîmpina le-a știut face acestei societăți, vom înțelege și mai limpede în ce măsură Luchian rămîne un opoziționist în tînăra noastră plastică. Fiindcă el venea cu probleme grave ale culorii și desenului, căuta în lucruri și figuri esențialul plastic, profesa un cult al materiei (pe care nimic nu-l ilustrează mai strălucit decât florile despre care s-a vorbit atîta, decât bărdacele păstrînd în culoarea lor uscăciunea de tibișir a lutului, decât peisagiile în care se păstrează reveneala pămîntului și lumina aburită a plantelor) și — mai cu seamă — clădea în rudimente plastice o viziune care era a *lui*, fiind deopotrivă a unei țări de țărani și mici tîrgoveți. Și toate astea într-o vreme cînd noi ne vroiam europeni și urbani !

Aceasta ni se pare a fi marea lecție pe care o prilejuiește retrospectiva Luchian publicului și artelor noastre. Căutîndu-se pe sine și năzuind numai către această realizare, Ștefan Luchian deschidea întîia poartă — ferecată pînă atunci — a plasticii românești : *sinceritatea lucrului trăit*. Și tocmai în măsura în care a fost sincer (și a fost cu prisosință) acest nefericit, fiindcă autentic artist, a izbutit să istorisească în pînzele și desenele sale, o realitate crudă, sgrunțuroasă și elementară a pămîntului, cerului și a oamenilor României. Dificultățile vieții sale au fost dificultățile artei sale chiar ; au fost opreliștile și poticnirile, strădaniile și înfrîngerile unui artist care a vroit să fie el însuși, cu orice preț el însuși, și care a izbutit tocmai acest lucru.

Condiția acestei realizări depline l-a costat însă ceea ce i-a costat întotdeauna pe adevărații artiști : *opозиția*, ignorarea publică — anonimatul, aproape.

Poate vom învăța astăzi să-l cunoaștem mai bine pe nefericitul „zugrav“, care a fost Luchian. Învățînd, de asemeni, din pînzele sale, nu numai o lecție de artă, dar și una privind condiția socială a artistului, independența și sinceritatea.

Numai pentru aceasta, și încă ar fi deajuns spre a însemna, aci, cuvintele de mulțumire cuvenite organizatorilor retrospectivei Luchian.

„Timpul“, 8 martie 1939.

GEORGE OPRESCU

NOȚIUNILE DE „INFLUENȚĂ“ ȘI „ORIGINALITATE“ SÎNT ELE ATÎT DE PRECISE PE CÎT SE CREDE ?

1946

Una din noțiunile de care critica de artă s-a folosit și a abuzat în ultima vreme mi se pare a fi fost noțiunea de „influență“. Trăim într-o epocă în care ceea ce este cu prioritate apreciat în creația unui artist, este „originalitatea“ lui înțeleasă nu atît ca mod personal, fie el delicat sau brutal, înșă sincer, de a resimți și reda un anume subiect, cît ca o stare ostilă, aproape agresivă în raport cu trecutul și cu prezentul. Ea s-ar traduce prin obligația artistului de a rupe complet cu tot ceea ce poate trece drept lucru admis și încorporat în domeniul artistic pe care-l practică. Într-o operă originală, nimic nu trebuie să amintească de vreun lucru deja cunoscut, cu cît ea va fi mai stranie, mai ermetică, mai bizară, cu atît autorul ei va fi mai sigur de admirația sau măcar de considerația celorlalți. Artiști, și nu dintre cei mărunți, au pus totul în mișcare pentru a justifica acest punct de vedere. Într-o epocă în care pictorii se numără cu miile în orașele mari și cu sutele în capitalele mai mici, ce alt mijloc există pentru a se putea face remarcat decît cel mai adesea, acela de a ului pe amatori și publicul larg, adică de a exagera pînă la absurd o anume trăsătură, interesantă poate dacă ar fi fost supusă unui control sever și pusă de acord, spre echilibrul operei, cu alte trăsături și calități ? Astfel, toți cei nerăbdători de a se face cunoscuți, cu alte cuvinte de a „ajunge“, au avut grijă să prindă din zbor aceste expuneri, șanse, folosind procedee cam simpliste, iar criticii, negustorii și snobii, ușurîndu-le cu zel sarcina. Și, cum artiștii sînt arareori niște naivi, iar criticii nu întotdeauna foarte la curent cu ceea ce iese din granițele micii lor specialități, „original“ nu era doar cel ce descoperise o oarecare mărunță noutate, ci mai ales cel care, dezgropînd pe ascuns o formă de artă la care

nimeni nu se mai gîndea, sau care a rămas prea puțin cunoscută, se inspira din ea. Să nu uităm că pictorii și sculptorii „bricolează” și că îndeobște ei sînt vizitatori mai asidui decît s-ar crede ai muzeelor etnografice și ale altora. Ei și-au căutat prin urmare inspirația acolo unde nimeni n-ar fi bănuțit că o va face. Nu mă refer numai la arta neagră sau oceanică ; comorile acestea nu au fost ținute secrete de cei care le-au admirat pentru prima oară și le-au adus la modă. Există însă aspecte ale artei populare, ale artei arhaice din Europa sau din altă parte, exemple ale artei populațiilor primitive sau semi-primitive, ale artei aztece ori a incașilor, care sar în ochi deîndată ce privești mai cu atenție opera, dintre cele mai „originale”, a contemporanilor noștri. Avînd recent prilejul de a vizita frumoasa expoziție de artă a incașilor la muzeul etnografic din Geneva, precum și colecția de artă peruană de la Muzeul de artă decorativă din Zürich, am fost frapat de identitatea de concepție și atitudine în fața subiectului dintre olarii Americii precolumbiene și pictorii noștri abstracti sau derivați din cubism. Ar fi de ajuns să dezvolti pe o bucată pătrată de hîrtie compoziția care înconjoară un ciudat vas peruan — cultura Pachacamac 500 ani e.n. spune eticheta muzeului din Zürich, pentru a avea o imagine a unui tablou de Picasso, din care nu lipsesc decît culorile, artistul precolumbian neslujindu-se decît de un roșu cu două nuanțe, de brun și de galben-crem. Nu e și aceasta o manieră destul de convenabilă de a fi „original” ?

O consecință firească a acestui mod de a gîndi, este faptul că o altă noțiune, cea a „influenței”, a cîștigat în epoca noastră o importanță excesivă, așa cum nici o altă epocă nu i-a acordat-o. Dacă meritul principal al unui pictor este de a fi „original”, adică de a nu semăna cu nimeni și cu nimic, devine un lucru vrednic de cel mai mare interes de a se ști, atunci cînd nu este „original”, unde se află elementul prin care nu este astfel și de a doza, pînă în cel mai mic amănunt, ce datorează el înaintașilor, poate chiar și contemporanilor. Fără a mai vorbi de faptul că acesta este terenul pe care un critic ingenios și cultivat și-ar putea pune în valoare cunoștințele, subtilitatea și darurile lui de observator. Rezultatul imediat al acestui mod de a înțelege critica este că tot ce un critic se socotește obligat să spună despre o anumită

operă, se învîrtește, cel mai adesea, în jurul problemei amintite. Firește că nu vreau și nici nu pot să neg importanța în cariera unui artist, a sugestiilor primite de la alții. Arta nu este o perpetuă luare a lucrurilor de la început, așa cum își închipuie unii, și este potrivit ca experiența unui mare creator să nu se piardă. Totuși, noțiunea însăși de „influență“, excepție făcînd cazurile patente și care sar în ochi, este un lucru delicat și greu de dozat. În creația artiștilor valoroși ea acționează în surdina și adîncime. A defini în opera lor influențe, plecînd de la detalii prea concrete, de atins, ca să spunem așa, cu degetul, ar fi aproape cu neputință. Operația de cuprindere — și îndrăznesc să mă exprim astfel — s-a efectuat, în cazul lor, printr-o infiltrație cel mai adesea lentă, în cursul căreia se petrecea o asimilare a ceea ce venea din afară, întocmai ca cea a hranei într-un corp sănătos. Era deci vorba de afinități reale, în cele mai multe cazuri, de înrudiri temperamentale, deci de posibilitatea unor reacții, nu foarte diferite în fața vieții, a două personalități de artiști. Pe scurt, două ființe care aparțin aceleiași familii de spirite. Ceea ce unul lua de la celălalt îi revenea oarecum de drept, cel care dădea nefăcînd altceva decît de a atrage atenția celui care primea asupra unui lucru pe care cel din urmă l-ar fi găsit poate și singur, doar că în acest fel l-a cruțat de efortul unei cercetări îndelungi și spinoase.

În trecut, departe de a fi blamat de critică cel care se adăuga la școala unui maestru, se străduia să profite cît putea, nu numai de sfaturile maestrului, dar și de schițele, de studiile, de proiectele sale de compoziție pe care le introducea fără a se jena în propriile-i lucrări. Aceasta era regula, pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea și niciunul din marii pictori ai secolelor trecute n-au procedat altfel în tinerețea lor. Există artiști care să fi profitat mai mult de învățăturile înaintașilor și chiar a contemporanilor lor decît Rafael și mai aproape de noi, Delacroix? Ar fi totuși pueril să nu remarcăm la ei decît ceea ce datorează modelelor lor. Prin urmare, a vorbi tot timpul despre influențe și pedeeasupra, cu un ton de reproș și blam așa cum se obișnuiește astăzi, înseamnă nu numai a face o nedreptate multor artiști de merit, dar și a evita greutățile unei analize rezonabile și profunde.

Problema prezintă însă și alte aspecte, nu mai puțin interesante. În cazul a doi artiști care au lucrat multă vreme împreună și la care se pot constata afinități, adică asemănarea în felul de a înțelege scopul artei și de a practica cine este cel care dă și cine cel care primește? Știm că Rubens și-a modificat stilul și tehnica, în special în portretistică, după ce l-a întâlnit pe Van Dyck, dacă este just să vorbim despre o influență a maestrului asupra discipolului, este la fel de just să constatăm influența ultimului asupra primului. Și acest exemplu nu este unic. Ași voi totuși să mă opresc asupra unui alt caz, pe care-l cunoaștem mai bine: cel al unor pictori contemporani, doi oameni de aproximativ aceeași vîrstă, care și-au început cariera în acelaș atelier și care de aproape cincizeci de ani se văd foarte des, discută și vizitează împreună muzee și expoziții, compară, judecă, își comunică impresiile: Pallady și Matisse. Nu credeți că ar fi destul de greu să spui exact cine este debitorul celuilalt? Aceste reflexii mi-au fost sugerate de lectura unor cronici asupra expoziției de artă românească contemporană, în primăvara anului 1943, la Kunsthaus la Zürich. Îmi dau seama desigur, de greutatea de a se putea aprecia exact o școală de pictură încă tînără de către unii care nici n-au auzit pînă atunci vorbindu-se despre ea. Totuși, acuzația adresată lui Pallady de a fi fost influențat de Matisse, de a-l fi imitat chiar, acuzație adesea întâlnită în presa elvețiană și încă mai frecvent, auzită în convorbiri particulare, merită să fie reținută. Nu vreau să-mi apăr compatriotul, vreau doar să încerc să analizez opera lui în comparație cu cea a lui Matisse. Cei doi pictori au fost colegi, în atelierul lui Gustave Moreau. Pallady a ajuns acolo după studii la politehnica din Dresda, ceea ce iarăși e de reținut. Au rămas de atunci prieteni apropiați, se văd des, lucrează împreună sau, mai bine zis își comunică rezultatele muncii lor, discută, schimbă păreri, Pallady aflîndu-se constant la Paris, pînă în 1939. De atunci, n-a încetat să-și scrie, cu toate piedicile războiului. Acestea echivalează cu a spune că 50 de ani de prietenie și relații strînse au existat între acești doi oameni inteligenți, foarte dotați în ale spiritului, iubind cu pasiune pictura, capabili de a se auto-analiza și încă mai mult, de a-i cunoaște și judeca pe ceilalți. În plus, am spus-o, Pallady venea în pictură

după o foarte serioasă educație științifică. Este deci atât de ușor să știi contribuția exactă a fiecăruia la o estetică, poate adesea discutată între ei ? Este mai ales drept a se spune cu o atât de imperturbabilă convingere : Pallady îl imită pe Matisse ?

Mai întâi în ce mă privește cred că există mari deosebiri între acești doi artiști sub acea calitate strălucitoare comună amîndurora, și care este aceea de a fi ambii niște admirabili colorişti. Dar și în acest domeniu se poate constata că paletele lor sînt departe de a fi identice fiind amîndouă la fel de îndrăznețe în luminozitate și vivacitate : cheia într-un tablou de Matisse este adesea dată de roșu și albastru, acord pe care Pallady îl evită poate. Matisse, pare-se, a ajuns la actuala lui gamă după o fructuoasă călătorie în Africa și cu siguranță sub fascinația luminii și culorii peisajului african și poate încă și mai mult sub cea a artei aplicate a populațiilor din acele regiuni. Pallady n-a avut nevoie să meargă în Africa și nici de descoperirile lui Matisse pentru a picta luminos și limpede ; avea în urma sa întreaga tradiție a artei țaranului român, a acelor broderii și țesături fermecătoare, în care combinațiile de tonuri puse erau practicate cu mult înaintea oricărei tentative de acest fel în pictura franceză modernă. Matisse este schimbător, neliniștit, ascultă de unde bate vîntul (aventura lui cu cubismul și cu Picasso au arătat-o) ; Pallady s-a schimbat foarte puțin în tendințele lui. Cubismul nici chiar fauvismul nu l-au atins. Pallady apreciază într-un tablou o compoziție mai logică, mai clasică și îl situează pe Ingres pentru secolul XIX mai presus de orice. Ceva din vechea lui educație științifică transpare în tot ceea ce întreprinde. N-a disprețuit niciodată desenul și mai ales, spre deosebire de Matisse, n-a sacrificat niciodată frumusețea formei, în favoarea expresivului, a ceea ce poate părea frapant și „original“ la prima vedere. Matisse este și el un mare desenator, o știu, dar, ca un copil teribil, este în stare să arate oricui vrea să le vadă, crochiurile voit informale, reduse la schemă, făcute în vederea unui detaliu, neglijate în rest, stranii, incomplete, dar care ar păstra doar pentru sine studii de nud, finite, sugestive, uneori magistrale, și mult mai interesante.

Amîndoi pictează odalisce, ei și ! Ingres le picta și el cu mult înainte. Nu e aici un motiv de a se conchide

cu privire la influența unuia asupra celuilalt și mai ales a celui care datorită circumstanțelor și-a cucerit un nume pe care celălalt, străin la Paris, retras, aparținând unei țări mici, nu și-l putea cuceri. Înseamnă că n-a existat nimic comun între ei ? Deloc : amândoi sînt pictori mari, din aceeași fericită familie — grupul marilor colorişti ai epocii noastre împreună cu alți cîțiva, nu foarte numeroși printre care aflu cu plăcere un pictor elvețian, pe care personal îl apreciez mult, pe Maurice Barrand.

„Analecta“, vol. III, București, 1946.

PETRU COMARNESCU
INFLUENȚE ȘI CONFLUENȚE ARTISTICE
(fragment)

1965

Pentru opera artiștilor reprezentativi, important este desigur și ceea ce au *primit* sub formă de învățăminte de la înaintașii lor din patrie și de la contemporanii lor din lume. Dar mai important este ceea ce au dat pe temeiul celor trăite de ei și potrivit limbajului artistic pe care și l-au dobîndit. Marii creatori se impun în istoria artelor și în conștiința obștească tocmai prin *ceea ce dau peste ceea ce au primit*, prin *sinteza de concepție, viziune și tehnică* pe care o înfăptuiesc. Cine primește mai mult decît dă este un imitator sau un epigon al marilor creatori ; cine dă mai mult decît a primit este un adevărat înnoitor în arta patriei și chiar a lumii. [...]

Asemenea mari personalități de poeți, romancieri, muzicieni și artiști plastici nu mai pot fi explicate prin ceea ce au primit de la unele curente și personalități străine — sub formă de influențe și învățăminte, pe care nimeni nu le neagă — ci prin relația dintre ceea ce au primit și ceea ce au dat. Marii creatori sînt ca niște puternice cursuri de apă, care formează rîuri mai mari, iar opera lor constituie locul de întîlnire — confluența acestora. Cercetînd mai ales acest loc de întîlnire — mergînd la „cumpăna apelor“, cum ar zice Lucian Blaga — între apele venite din depărtări și cele ale noastre — putem înțelege forța și sporul calitativ, componentele și sinteza unei opere artistice reprezentative.

Printr-o analiză a confluențelor s-ar înțelege cum din contactul lui Brîncuși la Paris cu unele curente mo-

derne din anii-pivot ai formării noii sale viziuni, 1907—1910, el s-a orientat spre spiritul folclorului românesc și spre unele modalități de expresie, în special stilizarea, ale artei noastre populare. Curente și tendințele moderne confluind în Parisul anilor aceia — primitivismul și arhaismul, relevat de arta lui Gauguin și de sculptura neagră, simplificarea promovată de cubismul lui Picasso și Braque etc., — Brâncuși nu le-a preluat, dar din confruntarea cu ele s-a simțit mai solidar cu folclorul și arta populară a patriei, luându-le drept sursă de inspirație în *Rugăciunea, Cumințenia pământului* și *Sărutul* — toate create între 1907 și 1910 și care, curînd, vor fi urmate de primele variante ale *Pasării măiaștre*. Dacă la Paris nu ar fi renunțat la influența rodiniană, pe care de altfel o și depășise prin *Supliciul* (1906), unde expresia de suferință a copilului are ceva din adîncimea tragicului michelangelian, nu ar fi fost marele înnoitor al sculpturii universale. Școala Parisului l-a ajutat să reia firele cu vechea artă a patriei și să-și definească personalitatea.

În cazul lui Brâncuși, el a dat infinit mai mult decît a primit, iar la confluența noilor curente și tendințe, ce i-au servit mai mult drept confruntare decît l-au influențat, șuvoiul inspirației sale a izbucnit mai puternic și mai original, ajungînd cu timpul la geniale viziuni și tehnici, ce vor schimba întreaga concepție despre sculptură, artistul dovedindu-se a fi marele înnoitor al sculpturii universale.

Fericită confluență a fost și aceea a artei lui Grigorescu cu plein-air-ismul de la Barbizon și cu inovațiile impresionismului. Dar dacă Grigorescu nu venea la Barbizon și la Vitre cu un adînc simțimînt pentru viața naturii — moștenit de la înaintașii săi țărani și intensificat prin lirismul și sensibilitatea sa — el nu ar fi ajuns egalul meșterilor francezi și nu i-ar fi depășit în unele privințe, devenind un genial interpret al vieții oamenilor și naturii patriei.

La fel, Luchian și alți pictori moderni, de care ne vom ocupa mai departe. La fel Paciurea, sculptorul care a folosit învățămintele lui Michelangelo (*Gigantul*), Rodin (majoritatea portretelor), Bourdelle (unele portrete construite arhitectural), ajungînd la expresii foarte personale, datorită lirismului său, înrudit cu acela al lui Lu-

chian. Nu numai că Paciurea a adus noi expresii în cuprinsul sculpturii universale predominante încă în vremea sa, dar, prin alte lucrări, el a avut geniala sclipire de a da inedite forme sculpturale viziunii bizantine (monumentul funerar *Adormirea Maicii Domnului* de la Bellu), iar prin himerele sale a anticipat sculptura aeriană a prezentului, aducând o visare profund dramatică, de tip expresionist, pe care o au uneori și florile lui Luchian, expresii ale sentimentelor pictorului.

S-ar putea vedea mai clar că, în genere, arta noastră, veche și nouă, a ocolit excesele, extremismele, stridentele și bizarul, în favoarea unor expresii cumpănite de rațiune, în favoarea unui lirism mereu legat de viață și mai ales de frumusețile și luminozitatea ei. Lirismul școlii noastre de artă nu a avut în genere afinități cu cultivarea urâtului, a grotescului, a monstruosului. Coloritul școlii noastre de pictură este intens, puternic, vital, dar în același timp echilibrat și armonios. Compoziția este, în genere, clară și distinctă, mai curînd năzuind la simplitatea esențială, iar nu la aglomerarea de elemente sau la lucrurile încărcate.

De la arta populară (scoarțe, porți de lemn, ceramică) la arta zugravilor de la Voroneț și la arta lui Brâncuși, Luchian, Ghiață se poate vorbi mai curînd de un clasicism — deci de simțămîntul măsurii, al armoniei și echilibrului în expresiile bazate pe un lirism caracteristic, intens, dar nu debordant, și adesea pe metoda conciziei și simplificării, oglindită în special de procedeul stilizării. Spre deosebire de alte popoare, la care barocul cu viziunile, liniile și culorile lui neliniștite, cu aglomerarea și încărcarea de elemente sau motive predomină, la noi predomină concizia clasică. Nu credem să existe artist român care să declare asemeni lui Salvador Dali că „un singur lucru e sigur: urăsc simplitatea sub toate formele”. Noi iubim, dimpotrivă, simplitatea, înțeleasă ca esență a vieții, simțirii, gîndirii.

De aceea nu orice curent sau formulă a putut prinde la noi, iar înseși curențele moderniste, în cuprinsul căroră am adus contribuții și uneori anticipații, încă le-am tratat în sensul înclinațiilor noastre precumpănitoare. [...]

PETRU COMARNESCU, *Curente în arta românească modernă* (I), în „Arta Plastică” nr. 7—12/1965, pp. 539—540, 541—542.

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptați, suprapuși, doi indivizi monștruoși, cu aspect de fœtus. O sculptură melaneziană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrișniți de rozător, pumni strînși lîngă bărbie¹. Arta asiatică în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă². Regele Sargon de pe reliefurile de la Korbabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mîini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfînxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu budist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu patru picioare, cu patru, șase, opt, douăsprezece mîini; cu patru pînă la unsprezece capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni. Naraka, zeițele terifiante infernale, au toate trup omenesc și cap de fiară: de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimîi, Mahasriheruka, posedă trei fețe, șase mîini și patru picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roșu³. În templul lui Vișnu din Srirangam se vede un șir de pilaștri-cariatide cu corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarțuri mărite. Templele hin-

¹ I. F. Ráfols, *Historia del Arte*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1939.

² V. și G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21, Bologna, N. Zanichelli, 1929.

³ Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I—III. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

duse în genere par piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Când aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmice, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misterioasă de „erupții faraonice”. Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evoacă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma și temperatura pe care le întrețin covârșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheii din Cordoba pare a fi o pădure de palmieri. Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și pilastrice, striate în maniera sieneză, fac un violent joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vânt. *El patio de los Leones* în Alhambra, Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerența.

Arta de tip asiatic desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcându-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigant, un elefant spun mai mult omului primitiv și asiaticului decât chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter local. Gîndirea budistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiaticism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiatică a omului se revede în arta romanică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca

un copil¹. Chiar cînd chipurile se mai înseninează, rămîne obiceiul îngrămădirii narrative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobește individualul. Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi oblici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate, în locul cărora pune viața sa morală².

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieșenia este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, innumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec, nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid de Petro de Ribera e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada de Arevalo și Vasquez oferă prin ornamentația de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe de pagodă. Barocul italian cu rotogoalele lui de nouri în piatră ce-roasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate, pare

¹ R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.

² A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Grèce*, Paris, Albin Michel, 1924 (Bibl. de Synthèse hist.).

a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terifiant, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică, și nu face altceva decât să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontal e întrerupt simetric de mici arcuri, suprafețele drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc câteva elemente din natură, însă sistematizate, și subliniate, asperități stincoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic¹.

Așa dar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcând un compromis între noțiunile noastre de : „Asia“ și „Mediterraneană“.

De la aceste distincții principiale, putem trece la o definire mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice.

Fenomenal, aceste tipuri se amestecă și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic.

Documentele baroce sînt aci modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism². Despre roman-

¹ Observațiile lui Heinrich Wölfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) și *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

² Interesantă subliniere a „romantismului“ barocului în Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento*, I—II, Milano-Ceschina.

tism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi mai ales, nu au putința de a străbate ideologic materialul¹. Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic². Metoda cea mai bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune și să le dăm o dispoziție critică de natură a satisface logica. Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic e și romantic. Romanticismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

„Arta plastică”, nr. 7—12/1965, p. 539—542 și în : G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, București, 1968, p. 343—347.

¹ Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, I—II, Paris, F. Alcan, 1923, 1930 ; Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel Mondo Latino*, I—III. Torino, Fratelli Bocca, 1927. Aci bibliografie bogată.

² Astfel : W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper), cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einführung* (München, R. Piper, 1918) ; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

BARBU DELAVRANCEA REALISMUL ÎN PICTURĂ

1883

Realism în pictură, primim c-o condiție : să nu ne dezguste !

L'Alcool ! este numele unui tablou al d-lui Beaulieu. Un om în culori puternice, crude, gros așternute, tânăr sau bătrîn, nu importă, alcoolizat ; carnea d-o culoare închisă se descompune și crapă pentru a se răzbuna în dungi putrede ; mâinile zbîrcite, uscate, cad epileptic pe niște picioare care n-au îndestule zdrențe, pentru a le acoperi murdăria ; deștele se încovoie ca niște falange de schelet ; privirea stinsă nu exprimă decît un singur dor : gheață pentru a-și stinge văpaia aprinsă din pîntecele sale vitriolate. Inepția, înjosirea, brutalitatea, omulfiară, cea mai exagerată strofă dintr-o nevroză de Rollinat, este exprimată nu printr-un colorit fără păcat, ci printr-un curaj ce, drept vorbind, este singura calitate a tabloului.

Poate că autorul ar pretexta o inspirațiune din Zola. Aci e locul să deosebim între o artă și alta. Literatul cînd concepe un temperament or un caracter, un tip or o existență stoarsă de însușiri personale, un erou or un vițios, orcare ar fi traiul, viața și faptele lui, scriitorul poate să-l urmărească în tot șirul vieții. Îl ia de mic și numărînd zi cu zi, fapt cu fapt, simțire cu simțire, ne prezintă o operă completă, un lanț de circumstanțe, impresii și dorințe, o logică a senzațiunilor ș-a sentimentelor umane. Astfel dar, dacă scuzăm, dacă înțelegem și

dacă chiar ne place sfârșitul din *Assommoir*, nu doară că ar fi frumos în sine, motivul e în firea trebuinții de complet, de dezlegare, de ultimul cuvânt.

Fiecare pagină ne prepară pentru o anume dezno-dare ; cunoaștem mai dinamic și vorbele și durerea și zvîrcolirea pacientului ; întristarea și dezgustul și atinge culmea impresiei fără salt și suind încetul cu încetul p-o pantă grea și lungă.

În pictură însă nu putem surprinde decît un mo-ment. O mișcare, ultima simțire, ultima voință, peste care nu mai putem trece, mai ales ultima fază a vițiului, și-afară de sărăcie, impresia ce ne lasă e exagerată, că-zută din senin, fără nici o legătură cu speculațiile noastre anterioare ; impresie disparată care te enervează.

Aci nu facem o restricțiune picturii bazată numai pe „legea frumuseții“, cum susține Lessing în *Laocoon*, căci ar trebui atunci să întindem această restricțiune la toate artele în general. Durerea, vițiul, brutalitatea, ar fi suferite și chiar gustate în artă, dacă pînă a ajunge la ultimul grad al lor am străbate cu subjectul operii dru-mul bătut de el pînă a ajunge acolo unde-l vedem fixat pe pînză.

Pictura nu poate avea mijloacele literaturii d-a re-prezenta vițiul desăvîrșindu-se fără a ne revolta ; ea nu poate să ne prepare printr-o continuitate de scene și descrieri. Rubens s-a încercat a ilustra întreaga viață a Mariei de Medici și poate că aceste pînze mari ale Lu-vrului sînt cele de mai puțină valoare ale celebrului artist.

E de mirare cum Courbet, acel ignorant de geniu, care a dat avînt școalei realiste în pictură, a știut să evite toate neajunsurile în care au căzut urmașii săi. D-l Beaulieu ar fi putut observa mai cu dinadinsul realis-mul lui Courbet din *L'enterrement d'Ornans*, *L'homme blessé* (Luvru) și *Jeune homme à la ceinture de cuir* (Luxembourg).

În *L'enterrement d'Ornans* cîtă simțire, cîtă durere care ne cuprinde pe nesimțite, treptat și fără voie ; asis-tăm la o despărțire grea, dar nobilă, la jale distinsă, pro-fundă, demnă de om, iar nu la țipete și bătăi în piept. E destul să privești un grup de femei în doliu care plîng, pentru a înțelege cîtă căutare în grupare, cîtă delicateță de colorit și expresie împrăstia pe pînzele sale nenoro-

citul Gustave Courbet. Una din ele, care nu-și mai poate ține lacrimile, și le acopere privind în jos cu niște ochi mari și migdalați; cea mai din față, care nu-și poate reține nici lacrimile, nici gemetul, nici contracțiunile peste măsură ale figurii, ș-acoperă fața în batistă, înăbușindu-și durerea. Timanthe, în tabloul său *Sacrificiul Iphigeniei* (Lessing, *Laocoon*), după ce dă fiecărui asistent întristarea cuvenită, acoperă fața tatălui „care ar fi trebuit să exprime gradul cel mai înalt”.

Astfel Courbet, pe care toți cei ce se dau de realiști îl iau drept pavăză, știa să evite în durere ca și în orice realitate ultimul grad al ei, evitînd fără să-și dea socoteală impresiile exagerate, diformitățile, banalitatea și momentele realității sărace și urite.

Poetul mării și al izvoarelor de rîpi nu putea face altfel.

Azi se caută ziua la amiaza-mare, mizeria scabroasă, vițiile deșuchiate și spasmurile, pentru a fi zugrăvite. Ce distanță între Courbet și realiștii fără gust, fără studii și fără talent!

BARBU ȘT. DELAVRANCEA, *Despre literatură și artă*, București, 1963, p. 240—242.

IPOLIT STRÎMBU DIN MUNCHEN

30 noiembrie 1898

Mă voi încerca să arăt și să explic cîteva din pricinile curentului modern în artă și anume pe cele care au avut o acțiune cu totul directă asupra lui.

Mai întîi nu mă pot opri de a observa că în arte, și în special în cele plastice, există un element distructiv, inamic al progresului lor, pe care, deși unii îl cred necesar, zicînd că este un stimulent puternic, fără de care ar fi și mai rău, studiul de aproape al unei expozițiuni din timpul nostru va fi în deajuns să ne arate relele lui influențe. Acest element distructiv este lupta pentru existență a bieților artiști. În prima linie, acest element a făcut și face ca mai toți artiștii să caute renumele cu o așa de mare aviditate, încît însuși propriul lor sentiment individual este desconsiderat. Ei fac în scopul acesta nu ce mintea și inima lor le dictează, ci aceea ce cred că ar produce mai mult efect în public.

Și e natural să se gîndească astfel, cînd goana după renume e hotărîtă în ziua de azi nu numai de vanitatea de a fi cunoscuți și lăudați artiștii, ci și de grija asigurării unei existențe liniștite. Cînd intri într-o expoziție și observi, vezi dela cețurile albe-gri, ce acopere cîteodată tablourile unora, pînă la efectele puternice de culori contrarii învecinate în mase mari ; de la modelatul cel mai lin și pînă la pictura din bucăți, cum s-ar zice ; de la tablourile de zeci de metri pînă la miniaturile aproape microscopice, toate căile chipului de zugrăvire sînt bătute numai să se poată atrage privirea publicului și ținerea minți a numelui pictorului. Din punctul acesta de vedere, afișul sau placatul este caracteristica artei moderne, adevăr ce se vede și din progresul ce l-a făcut timpii din urmă ramura artei aplicate la reclamă. Cu cît un tablou e mai bătător la ochi, stabilind o diferență cu cele care-l înconjoară, sau iese mai în evidență, cu cît te îndeamnă mai mult să te apropii de el și să-l ții minți, cu atît e mai bun astăzi. Acesta este însă chiar principiul placatului, cu deosebire numai că el mai vrea și să-ți vorbească clar și repede despre ce e vorba, pe cînd unele din tablouri țin ascuns lucrul din urmă.

Importanța exagerată ce se dă picturii înțeleasă ca materie, precum și mulțimea variațiunii chipului de-a zugrăvi mai provine și din greșeala ce o comite lumea, considerînd meseria picturii drept însăși arta, și silind prin această greșeală, pe artiști să caute a se remarca pe astfel de cale mai mult. Spre a dovedi că este o mare deosebire între artă și meserie, și spre a hotărî întrucîtva sediul celei dintîi, un exemplu cunoscut va fi îndestulător. Să se fotografieze cu cel mai bun aparat un motiv din natură, și tot acel motiv să se schițeze și de un artist căruia îi place motivul, se va vedea la urmă că desenul ne spune ceva, pe cînd motivul ne lasă indiferenți. Analizînd desenul și căutînd în ce consistă puterea lui de a ne impresiona, se va descoperi că ea constă în accentuarea sau exagerarea unor unghiuri, care deși în natură există, în desen sînt mai pronunțate ; în natură puteau fi oarecare detalii și aicea nu sînt, în natură se vedea lumină și umbră pe unele locuri indecisă, și pe desen e bine hotărîtă, sau viceversa, și în fine multe abateri de felul acesta. Prin aceste abateri, însă,

vedem că desenul câștigă o expresie oarecare, ce la urmă ne vorbește, devine o lucrare de artă.

Înainte de a merge mai departe, putem dar observa în treacăt că nu în natură sau în copierea ei exactă obiectivă stă arta, ci mai mult într-un fel de abatere de la natură, stă obiectul artei. Întrebându-ne acum, dacă aceste abateri le-a făcut artistul din pricina construcției fizice a ochiului său — e o greșeală de vedere, cum s-ar zice, ori sînt ele rezultatul unei acțiuni psihice de sensibilitate — perceptibilitate și reflexiune — răspunsul este clar; nu putea să fie din pricina construcției globului vederii, de oarece tot același artist ar fi putut să facă lucrul acela și mai exact, apropiindu-se cît mai mult de fotografie, dacă ar fi vrut, în cazul acela însă desenul ar fi pierdut din puterea lui de a impresiona. Prin urmare, rămîne hotărît că săvîrșirea elementelor impresionabile din desen se datoresc numai unei acțiuni sufletești. Adevărul acesta se poate constata din însăși urmărirea acțiunilor care se petrec în noi, în momentul cînd voim să transpunem pe hîrtie sau pînă imaginea plăcută din natură. Vedem obiectul, simțim efectul frumuseții lui, și în momentul cînd îl copiăm, dacă ne urmărim mintea noastră, o surprindem căutînd să prindă frumusețea de acolo, cum noi o simțim și înțelegem, și s-o pue pe hîrtie. Reluînd pe urmă desenul la cercetare, vedem că abaterile de care vorbeam mai sus sînt tocmai sublinierea frumuseții sau caracterului din natură, de care eram noi captivați pe timpul cînd lucram. În scurt dar, întregul secret al artei, precum și întregul talent artistic, nu constă decît în firea noastră emoțională și în spiritul de observație, cu ajutorul căruia ajungem să punem mîna pe cauzele din natură ce ne-au produs emoția, spre a le așterne pe hîrtie.

Întorcîndu-ne acum la meseria picturii, vedem cît de puțin valorează toate chipurile deosebite de a mînui penelul, chestiunile cantității de vopsea ce trebuie pusă pe pînă, liniile groase sau subțiri etc. Toate acestea, prin ele însăși, nu sînt și nu valorează nimic; sînt numai niște litere moarte, care numai cînd o simțire de artist le pune într-o ordine oarecare spre a exprima cu ele o simțire sau o gîndire vie, pot să însemne ceva. Închipuiască-și cineva cît de ridicol ar fi acela care, în loc să admire gîndirea și simțirea vie ce circulă în corpul

unei fraze, s-ar apuca să privească și să admire literile cu care ea este scrisă, crezînd că ele sînt pricina impresiei simțite! În cazul nostru, omul acela ridicol e mulțimea ce consideră încă meseria picturii drept însăși arta ei.

În privința originalității meșteșugului, deci, puțin mă importă pe mine, ca privitor, de ce mijloace tehnice s-a servit artistul; egal îmi este mie dacă o fi el cu totul original, adică dacă a mai inventat vreun meșteșug cunoscut deja, principalul e să-mi transmită impresia lui proprie personală, și aceasta îmi va fi de ajuns. Dacă însă nu-și vede de impresiunile lui, ci vrea să simță ca altul, atuncia este în adevăr criticabil, precum de criticat sînt iarăși acei care, în loc să fie preocupați de întruparea simțirii lor, spre a o face cunoscută și altora, își cheltuesc vremea trudindu-se să inventeze un mod particular și cu totul nou de a zugrăvi.

Din toate cele de pînă aici, conchizînd că starea impresionabilă este alfa și omega în artă, putem acum adăuga, fără greutate, încă și următoarele: Fiind stabilit că numai acele lucrări sînt adevărat de artă, care impresionează adînc pe spectatorul cunoscător, și că ele sînt cu atît mai superioare, cu cît impresiunea ce o provoacă e de o calitate mai fină, mai nobile, știindu-se pe urmă că impresiunea puternică nu poate porni decît de la lucrări; care ele înseși sunt desfășurarea celor mai intime sentimente sufletești, rezultă deci că, spre a fi nobilă această impresiune, trebuie ca însuși sufletul artistului să fie astfel.

„Literatură și artă românească“, anul III, 1898, pp. 137—139, iscălit: IPOLIT STRÎMBULESCU.

SEXTIL PUȘCARIU CĂLARE PE DOUĂ VEACURI (fragment)

— despre perioada 1900 —

Precum prin Societatea literară ajunsei să fac cunoștința unor autori moderni germani, prin Kunstverein cunoscuți pictura timpului și teatrul. Aici erau mai rare conferințele, în schimb, într-o sală de lectură aveam toate revistele de artă, iar în cîteva sălițe atașate muzeului din Augustusplatz se făceau expoziții periodice ale pictorilor, mai rar ale sculptorilor germani. Reproductorile artistice făcuseră progrese mari tocmai pe vre-

mea aceea, încît ilustrațiile publicațiilor, în frunte cu revista engleză *Studio*, îți permiteau să-ți faci o idee bună despre artele plastice. Într-una din aceste reviste s-a tipărit un studiu foarte elogios despre Nicolae Grigorescu pe cînd el nu ajunsese să fie un pictor recunoscut și în-deobște admirat în România. Articolul l-am tradus imediat în românește și l-am publicat într-un jurnal din Ardeal.

La Societatea Artistică începui să cunosc tendințele și curente picturii nouă, care ieșea la aer și lumină, care ura dulcegăriile, să remarc o linie avîntată și să înțeleg, mai ales în arhitectură, farmecul unei suprafețe ce dă ochiului odihnă. Începui să observ marea înrîurire a artei japoneze asupra modernilor și influența aparatului fotografic, care încadrează, adesea în mod abrupt, un tablou, ca în pînzele flamandului Khnopfg ale cărui portrete erau tăiate de cadru la mijlocul frunții. În aceste expoziții puteai desluși tendințele nouă precum prinderea unei mișcări pe pînză — la Stockholm în Muzeu am revăzut mai tîrziu tabloul unui suedez care picta un stol de rațe sălbatice ale căror aripi făceau, zburînd, niște rotocoale prin aer — sau „pointillistii” care descompuneau culorile în serii de puncte de culori ne-amestecate pentru ca să mărească efectele luminoase.

Interesant era cu deosebire lipscanul Max Klinger, care în tripticul său *Hristos în Olimp* făcu încercarea urmărită și de artiști mai vechi, să găsească o trecere nesimțită între sculptură și pictură. Pînza lui era încadrată într-o ramă sculptată și pe jumătate pictată. În general Klinger era atunci talentul cel mai mult discutat. Fără îndoială forța lui nu era pictura, căci îi lipsea simțul culorii, ci sculptura. *Casandra*, *Salomea* și, mai tîrziu, *Beethoven*, acesta din urmă fără haine, ca un zeu antic, sînt opere care vor rămînea. Privirea felină din ochii de sticlă ai Salomeei ca și fața împietrită în durere a nenorocitei Casandre, care prevedea nenorocirile dar nimeni nu o credea, amîndouă de marmoră vopsită și înveșmîntate în haine de piatră multicoloră, impresionează puternic.

Deși sfîrșitul veacului trecut n-a dat în Germania sculptori de seamă, și nici pictorii dotați ai acestei țări nu se pot asemăna cu talentele extraordinare ale Franței, totuși Max Liebermann era un impresionist talentat,

piticul Adolf Menzel urca treptele unei scări mobile de atelier pentru ca să poată picta grupurile uriașe ale Concertului, cu figura centrală a lui Friedrich cel Mare. Franz Lenbach, fiul de țăran din munții Bavariei, a dat cele mai expresive portrete ale oamenilor celebri ai Germaniei lui Bismarck. Hans Thoma avea peisajele pline de lumină, iar Franz Stuck, cu figurile ireale scăldate în verde morbid, impresiona. Cei doi maeștri elvețieni erau Ferdinand Hodler, puternic și monumental, și Arnold Böcklin, coloristul neîntrecut, deopotrivă de puternic în evocarea liniștei de mormânt a *Insulei morții* și în mișcarea monștrilor marini din jocul valurilor.

În muzeul de pictură din Berlin m-a condus vărul meu Silviu, care era consul austriac, însuși dotat pentru pictură. Atunci am văzut întâia oară pe impresioniștii francezi care aveau să mă umple de admirație mai târziu. Cu pregătirea ce o aveam atunci, Böcklin m-a impresionat însă mai mult.

SEXTIL PUȘCARIU, *Călare pe două veacuri*, București, 1968, pp. 55—57.

CECILIA CUȚESCU STORCK ATELIERUL MEU (fragment)

— despre perioada 1902—1903 —

Am scris pe atunci o scrisoare părinților, în care strîngeam la un loc sentimentele mele rămase, de altfel, aceleași pînă azi :

„Mă întrebați despre viața pe care o duc și despre proiectele mele noi de lucru, iată ce vă pot spune : Am găsit un model care mă inspiră și-mi înlesnește prin expresia figurei și a formelor lui să exprim durerea omenescă. Vreau ca de-a lungul activității mele, să concretizez prin pictură : *fresca durerei omenesti*, pentru că sunt convinsă că durerea este esența vieții și de aceea caut să o redau sub orice haină, fie arătoasă fie săracă. Mi-am propus să desfac învelișul și să caut miezul. Vreau să las deoparte ceea ce este trecător și să rețin, cum o spun adesea, numai ceea ce este permanent, căci nu mă atrage accidentalul nici amănuntul, ci numai elementul de bază. Urmăresc să redau povara vieții, care respiră prin ochi, prin gesturi descurajate sau exasperate, sau prin expresia obosită a gurei și a mușchilor feței ; să fie totul așa de bine exprimat încît fiecare din noi să recu-

noaştem nu fiinţa aşa cum se arată în lume ci pe adevăratul om, cu bucuriile şi durerile lui, pe care de multe ori e silit să le ascundă. Aspir pătrunzînd viaţa să mă purific, să mă înalţ în conştiinţă...”

Ca ori şi ce pictor adevărat, admiram pe Tiziano, Velázquez, Rembrandt şi alţii, şi mă simţeam cu totul subjugată de epoca Renaşterii. Nu ştiam că mai tîrziu îmi voi întoarce admiraţia spre maeştrii primitivi.

Începusem să am plăcere şi pentru compoziţii (cu siguranţă nu în înţelesul de azi, ci în simţul clasic ce-l aveam pe atunci). Pretutindeni pe unde umblam închipuiam în gândul meu compoziţii. În grădină, în casă, pe străzi, pe când mă îmbrăcam, privind obiectele din faţă, oameni, pomi, şi lucrurile toate sau uitându-mă la mer-sul capricios al norilor cu forme fantastice, la jocul nisipului de pe plaje, la formele monumentelor sau ale celor mai umile case care se desenau pe cerul fără culoare al Parisului. Mă atrăgeau mai mult calcanele caselor bătrâne pentru că în zidul vechi şi sgronţuros, în crăpături, ca şi în părţile lui netede vedeam desenîndu-se figuri în gesturi de rugăciune, cavaleri medievali în zale alergând pe cai repezi, oameni disperaţi ridicînd mâinile către cer ; vedeam valuri, flăcări şi o serie de motive curioase şi fără legătură între ele, dar foarte sugestive. Dese ori, inspirîndu-mă din ele, îmi făuream schiţele construcţiei compoziţiilor, iar pentru colorit mă uitam uneori la armonioasa combinaţie de colori a „caramaniilor” orientale şi a stofelor scumpe sau priveam flori sau cerul nesfârşit.

Odată cu viziunea plastică, mi se părea că aud acorduri muzicale, care evoluau pe măsură ce mi se preciza compoziţia în minte. În astfel de clipe, mă simţeam plină de simţiminte poetice sau eroice, după felul inspiraţiei ce avusesem. Mi se părea că aud în mine o chemare şi mă credeam predestinată gloriei. N’aveam de cât numai 22 de ani, dar era un vis ! Îmi închipuiam ziduri uriaşe pictate, în plin aer, desenîndu-se pe fond de păduri sau de coline sterpe. Credeam că o compoziţie în plin aer cu posibilitatea lui de orizont de libertate de acţiune şi de măreţie ar putea impresiona mai mult spectatorul de cât scenele de interior...

FRĂMÎNTĂRI DE ARTĂ (fragment)

... După război și până acum, avem la noi, pe lângă clasicism, realism, impresionism, constructivism și influența lui Cézanne, sau a lui Matisse, o pictură și o sculptură cu tendințe de simplificare și de primitivism, un gen de pictură pură, lipsită de subiect, trăind numai din arabesc de linii sau pete de culori, reminiscențe expresioniste, sau chiar bizantine, când e vorba de decorațiuni bisericești.

Încă de la început, în acea atmosferă calmă dela Soc. Tinerimea Artistică, Brâncuși în sculptură și eu în pictura mea din 1910, formam grupul primilor răsvrățiți, ca să nu zic inițiatorii unor curente noi.

Eram dealtfel destul de criticați, nu atât de presă, cât de public și chiar de unii artiști.

Eu pictam acele panouri decorative, diferențiindu-mă complet de gustul obișnuit al spectatorilor, cu subiectele alese printre țigănci. Brâncuși expunea statui în piatră sau bronz, ale căror tendințe și stil nu erau înțelese de marele public, în schimb erau apreciate de cei iubitori de originalitate.

Drumul meu în artă s'a dezvoltat, după cum se știe, aci în București, Brâncuși însă, și-a săpat concepțiile sale în piatră, mult mai curajos ca mine, în mediul prielnic de reîmprospătare continuă, care e Parisul. Acolo mai mult ca ori unde, se dezvoltau tendințe de artă pe principii și legi științifice și apăruseră de mult: curentul impresionist, apoi mai târziu, cel futurist și cel cubist, cu simțul construcției în sensul spiritualist, ca o evadare și voință de revizuire a desemnului. Tot acolo s'au cristalizat întâiu, tendințele obscure, ale subconștientului și ale izbucnirilor lăuntrice, dând la iveală expresionismul — în realitate un neogotic —, dadaismul, suprarealismul și altele. Concepțiile tulburătoare, cari s'au răspândit apoi pretutindeni, au fost izvorâte toate, din preaplinul de simțire și sensibilitate al unei epoci în pline frământări de creație. Cine știe pe ce tărâmurile de progres vor merge încă... spre ce forme noi de artă se vor mai îndrepta drumurile și cum se vor mai răsfânge ele până la noi. Căci arta are și ea viața și nor-

mele ei de progres și regres, după care se dezvoltă. În domeniul ei — ca și în toate celelalte — se simte aceiași nevoie de descătușare de formule și de forme vechi, de noi perspective de vederi, de primenire a felului de a interpreta natura. În sfârșit, arta are nevoie de libertatea tehnicei și revoluțiile tehnicei stimulează și ele viața artelor. Nu s'ar putea ca arta să nu prindă și ea forme noi, odată cu mersul întregii civilizații. Căci ea este aceea care desvăluie simțul frumosului, care ridică pe om în straturile cele mai înalte, spre ideal.

Nu poate nimeni rezista chemărilor vremii. Urmăm fără voie imboldul către progres, în aceste timpuri de mari înfăptuiri, la răspîntia de gândire a celor două veacuri, când spiritul uman se avîntă în toate domeniile creatoare.

Trăim într'o epocă uluitoare de cercetări, descoperiri și răsturnări de valori, pentru a găsi tipare noi de construcție socială, forme de gândiri, științifice, filozofice, chiar și metafizice, cari au schimbat complet și felul nostru de trai. În sfârșit ne găsim într'o epocă dominată de mașinism, care răstoarnă noțiunile de timp și spațiu și care, deși materialicește ne înlesnește un trai mai simplu și ușor, viața rămîne mai rece și fără suflet. Alergăm către o spiritualitate nouă, alta decât cea a religiei, către o *valoare* în care misticismul să nu întunece rațiunea. Mai accentuat ca oricând suntem împinși a ne pune întrebările chinuitoare ale conștiinței, asupra problemei existenței, cari ne destramă sufletele în scepticism sau negațiune. Tot în această epocă s'au dat la iveală nemulțumirile îngrămădite de secole și toate durerile sufletului omenesc s'au răscolit și-și cer ziua sîcotelilor. În schimb s'a câștigat, în parte cel puțin, libertatea muncii (nu însă și pentru femei), dezvoltarea simțului demnității individuale și cu un netăgăduit avânt, s'au înfăptuit câteva reforme ce caracterizează spiritul modern.

Într'o astfel de epocă dinamică și străbătută de un nou ideal uman, artele s'au dezvoltat și ele pretutindeni și la noi, în același sens ascendent.

CECILIA CUTEȘCU STORK, *Fresca unei vieți*, 1943, p. 126—127, 216—218.

THEODOR CORNEL
EXPOZIȚIA
ARTIȘTII INDEPENDENȚI

1902

În gust și'n gînd, cu privire la artă, îndur o prefacere însemnată. În mers către îndeplinirea unui frumos ideal, omul căutător e silit să se supună cerințelor care i se impun fie în chip social sau curat moral... Dar adesea, în lupta intelectuală, cînd nu-i nevoie de atingerea unui ideal, ci numai de constatarea diferitelor forme ale adevărului, atunci, îndurînd schimbarea, ești ținut să întărești, cu adevărurile găsite, prima schelă. Asta sînt ținut eu să fac.

Acum cîțiva ani, doi-trei, înamorat la culme de frumoasa înfățișare a artei care încerca drumuri noi ieșind de sub cupola academică și care se îndrepta către orizonturi unde se sărbătorea numai personalitatea artistică — atunci nu pricepem de loc o manifestare a artei, mai îndrăzneată decît aceea pe care o iubeam, și mai îndrăzneată decît cea a oficialității. Înțelegeam pe artiștii care părăsesc școala, pe Millet, pe Courbet, P. de Chavannes, pe Henner, dar nu pricepeam pe Henri Martin, pe Pissarro, Claude Monet, și mai de loc pe Luce, Cross, Cézanne, Maurice Denis — cum s-ar zice pe neoimpresioniști. Eram adeptul artei serioase, a celor cu înțeleasă exprimare, îmi plăcea pe jumătate școala impresionistă și fugeam de *pointillistes*, aceia care se numesc la Paris *Artistes indépendants*.

Expozițiile acestora din urmă mi se păreau absurde. Și în fața lucrărilor celor mai curioase ca tehnică, mă întrebam adesea dacă arta asta avea un sens.

Azi, vizitînd expoziția artiștilor independenți, deschisă în luminoasele sere rămase pe malul Senei din vremea expoziției universale, am simțit, privind lucrările maestrilor acestei școale, acea schimbare, acea prefacere care dă gîndirii mele o neașteptată îndreptare. Ochiul neobișnuit altădată cu tehnica ciudată a acestor artiști, acum se lasă dus de o ademenire nouă primind mîngîieri noi care nasc în mine emoțiuni negustate încă. Arta desconsiderată eri, azi devine o blîndă prietenă. Asprimea ei de ieri dispare cu încetul și dînsa, curățită în ochii mei, de prejudecățile educației mele, încearcă să-mi cîștige Sufletul, întreaga fire. Nici vorbă că uita-



rea admirației vechi e cu neputință. Acel care ar dori să facă așa ceva s-ar lovi de o greutate mare : adevărul. Căci e adevărat că atîția mari artiști nepunctiliști (merge termenul ?) rămîn expresia artei nemuritoare. Iar acel care ar propaga, drept adevăr, numai genul acestei școale punctiliste, negînd pe celelalte, ar propaga cea mai nesăbuită absurditate. Ceea ce trebuie e nepărtinirea, să faci loc în inima ta de iubitor de lucruri frumoase și acestei încercări pe tărîm artistic. Și asta și fac. Rămîn credincios artei zisă de penelurile artiștilor care răspîndesc în lume calda artă personală, plină, nesupusă unor anumite așezăminte și în același timp caut să dau celor noi simpatia, ba chiar prietenia care naște într-un suflet îngăduitor, fără părtinire, nici înjugat înăbușitorului fanatism pătimaș.

Expoziția de acum nu doară că-mi descoperă artiști necunoscuți, ci îmi arată mai mult greșeala dinții a mea. Însă constat că greșeala provine cu deosebire dintr-o convingere pe care am scris-o de multe ori : pentru ca arta să trăiască, trebuie să se mărginească la viață, la natură, iar nu să întrupeze concepțiuni fantastice, nereale și adesea rezultatul unor închipuiri bolnave, dezechilibrate. Artă trebuie să se întemeieze pe viață. Cu cît ea e mai aproape de această temelie, cu atît e mai înțeleasă și va fi trăitoare.

„Adevărul“, 3 aprilie 1902, și în : „Studii și cercetări de istoria artei“, Seria Artă plastică, tom. 12, nr. 2/1965, pp. 292—293.

CURRENTUL NOU ARTISTIC LA NOI ȘI CRITICA DE ARTĂ

1910

La Tinerimea sînt grupate elemente valoroase, dar publicul nu înțelege, iar criticii resping cu nepricepere noul. Se ridică voci neautorizate împotriva tinerilor, se ridiculizează avîntul estetic de care sînt pătrunși.

E un lucru știut, vădit și ușor de demonstrat că mișcarea noastră artistică suferă de lipsa unei interpretări estetice serioase — nu dogmatice —, de ceea ce se numește o critică sintetică și competente... O lipsă de cunoștințe tehnice, mărită prin o lipsă de învățăminte istorice, mai ales pentru timpurile moderne. Nu există

literatură critică mai săracă și mai cerșetoare ca aceia de la noi... Aceia care sînt însărcinați să se pronunțe în materie de artă n-au nici o pregătire estetică, nu cunosc istoria modernă a artelor, nu știu înrudirile școlilor, nici deosebiri, nici dezbinările lor, n-au asistat la nici una din războirile idealiste din Apus pe tărîmul artelor, nu cunosc operele acelor școli, nici expozițiile retrospective cele mai caracteristice ale celor mai reprezentative din curentele noi, iar dacă au văzut ceva a fost mai mult în trecut, și nu și-au bătut capul ca să înțeleagă. Cunoștințele lor în artă sînt reduse, superficiale și se mărginesc la cîteva nume de artiști români, prin care judecă tot Universul... Referințele lor sînt false, fanteziste ori luate de la alții... Nu's trei critici la noi care să fi studiat impresionismul francez, să fi văzut lucrările de seamă ale acestei școli și totuși toți scriu cu o rară neturburare și inconștientă despre această formă a artei ca și cum ar mai fi în viață, afirmă că este la modă, dar nu știu că azi nu se mai face „impresionism“, și că tendințele noi intră în domeniul idealismului artistic pe care dîșii îl confundă cu o formulă realistă moartă de acum cincisprezece ani.

Dacă cei care atacă ar avea cele mai modeste noțiuni de transformările progresive pe care le îndură o mișcare artistică, ar înțelege că prezența atîtor elemente noi în mișcarea noastră este un semn de evoluție artistică, o cheazășie de înălțare și mergere către frumos. Dîșii nu înțeleg că arta este esențialmente personală, atîrînd de calitatea emotivității artistului și de intuiția lui ca tehnicitate; arta nu este universală, tocmai pentru aceste motive; dacă ar avea acest caracter de universalitate, atunci n-ar mai exista cerința de evoluție. Ar fi o singură formulă de artă de la un capăt la altul al creațiunei spiritului omenesc. Răsturnarea unui sistem de către altul, înlocuirea unui curent prin altul nou, sau ivirea de expresiuni cu totul noi sînt dovezi de adevărul că arta este pur personală și că valoarea ei este în raport cu gradul de noutate, de originalitate, de creație, pe care-l cuprinde o operă de artă realizată.

Aducerile estetice ale celor noi nu sînt rezultatul unor „bizarerii“, ci realizarea unor credințe artistice căpătate în cursul unei dezvoltări neîntrerupte a puterii de concepere. La baza celor care au rupt cu formula „re-

producerii naturii" se află o energie intelectuală care dă producției artistice acel caracter de viitor și de superioritate, pe care nu-l au producerile fabricantilor de peisaje sau de sculptură care abundă în expozițiile anuale. În descripția decorativă atât de caracteristică a operei personale a dnei Cuțescu-Storck ; în sintetizarea atât de expresivă a operei sculpturale a lui Brâncuși ; în exteriorizarea plină de rafinament, și așa de sumară, a creațiunii lui Iser ; în policromia armonioasă a încercărilor lăsate de Baltazar ; în opera sculpturală de echilibru și de afirmare a unei intime simfonii de forme pe care o realizează Fritz Storck... În creația celor noi veniți se exprimă o puternică însușire de idealism și o spiritualizare estetică în sensul superior al artei. Ei nu copiază natura. Ei nu se mărginesc la o reproducere sensibilă a diferitelor pasagii din concertul zilelor și din recea armonie a peisajelor. Ei nu tind la un tip de perfecțiune plastică, ci dîșii caută să creeze o lume nouă, care să ne dea prilejul și mijlocul să ne găsim în fața unui izvor de idei, de sentimente și de complicațiuni estetice, spre a ne obișnui cu ridicarea sufletului în sfere de înaltă deprindere ideală... Nevoia artei este așa de adîncă în generațiile actuale încît o întoarcere la figurația exclusivă a omului, care este centrul ideie al cercetărilor sale, se afirmă din zi în zi, cu o rară putere descriptivă. Dar această întoarcere, acest înconjur al lucrurilor inutile, intimitatea ideală a omului, cere sforțări și cercetări personale, cere mai cu seamă însușiri de care dau dovadă numai acei care sînt neșocotiți acum. Ca să faci aceasta nu-ți trebuie numai curaj ci și pricepere, un fond de energie intelectuală pe care n-o poate avea artistul preocupat numai să reproducă aspectele naturii.

„Noua Revistă română“, 1910, nr. 7, și în : SCIA, 1965, nr. 2, p. 297—298.

MIHAIL DRAGOMIRESCU MIȘCAREA ARTISTICĂ

1910

Cu toate aceste manifestări ce dau dovada unei reale mișcări artistice — și cu toată seriozitatea unora dintre cei ce se ocupă cu judecarea producțiilor noastre de artă

plastică, nimeni nu va nega că, în toată această activitate lipsește directiva. Artă tradițională și artă decadentă, artă românească și artă străină, artă veche și artă nouă — și, mai presus de toate, artă și neartă — toate provoacă deopotrivă admirația sinceră sau prefăcută a unui gust care desigur încă nu e fixat, fără să se fi găsit încă nimeni cu destulă autoritate, care să aibă curajul de a da o directivă întemeiată activității noastre artistice și de a izbi în ceea ce e fals sau nevrednic și de a încuraja și înălța ceea ce este adevărat și solid.

Această lipsă de directivă are mai multe pricini. Una e că mai toți artiștii noștri — chiar după ce au învățat meșteșugul cu toată temeinicia posibilă, dar mai adesea tocmai fiindcă nu și l-au învățat, în loc să privească în jurul lor și să realizeze frumusețea vizibilă numai cu mijloacele pe care i le sugera ambianța — în loc să pună în serviciul inspirațiunii lor, în mod cât se poate mai cinstit, învățătura lor tehnică — în loc să caute cu o îndărătnică stăruință de a rămîne cât se poate ei înșiși și cât se poate mai întregi — își au ochii îndreptați prea mult peste hotare, la inovațiile din ce în ce mai neastîmpărate și mai deșănțate ale Apusului supracivilizat.

Impresionism, pointilism, decadentism, independențism — și alte multe „ismuri” — toate procedurile noi și ușoare, menite să-ți dea mai degrabă o aparență de originalitate — iată îndemnurile fascinante cărora artiștii noștri cu greu rezistă. Și, ceea ce e mai grav, e că fiecare dintre dînșii își găsesc în publicistica critică, apărătorii și încurajatorii lor. În acest caz însă, directiva vine din afară și e multiplă și confuză: sufletul unei mișcări artistice, care să poată disprețui noutatea străină, și să caute în sine însuși, pe cea *proprie*, care, în același timp, vrînd, nevrînd, trebuie să fie și cea românească, nu există, nu poate să existe, în asemenea împrejurări.

A doua pricină a acestei lipse de directivă stă în condițiunile în care se dezvoltă artele plastice într-o societate restrînsă ca a noastră. O directivă artistică sigură și energică este, prin chiar natura ei, aspră. O critică obiectivă, ce-și ia sarcina de a da o astfel de îndrumare, nu e de loc comodă. Dar artiștii noștri sînt, în cea mai mare parte, niște idealisti; cu tot idealismul lor, sînt

nevoiți să-și scoată plînea din *artă*, pe care însă tu prin critica ta, i-o poți osîndi și deprecia. Cum e dar cu puțință să-i urmărești cu cuvîntul tău, pe care-l crezi drept, cînd, în același timp pentru ca s-o poți face cu autoritate, trebuie să ai la îndemîină producțiile lor, și, prin urmare, să fii oarecum prieten, în orice caz, în *bune* relații cu toți ? Curajul critic pe care-l poți avea în literatură, în care cineva devine maestru, fără chel-tuială de osteneli și bani — cerută de pregătirea specială și de ani de zile a artistului profesionist și pe care cineva o poate face, fără gîndul de a-și scoate existența zilnică dintr'însa — e mult mai greu de avut față de activitatea artistică. Și de aci desigur și relativa nepu-tință de a-i imprima o adevărată directivă, ca în lite-ratură.

Dar cea mai mare cauză a lipsei de directive în activitatea artistică este însăși natura criticei pe care o poți exercita pe acest teren. În literatură, critica poate fi cît de energică, pentru că poate fi *raționalistă*. În artă însă critica este osîndită să fie mai mult *impresionistă* — și deci în oarecare măsură fără nerv. În literatură cu-vintele „asta-mi place“, „asta nu-mi place“, ale publi-cului sînt indiferente pentru critic : el le poate disprețui, înfrunta, birui ; în artă, tocmai pentru că, prin esență ea par'că se adresează mai mult *simțurilor* decît sensibili-tății superioare, acele cuvinte care arată preferința hotă-ritoare a amatorului sînt mult mai greu de înlăturat. În literatură, poți să analizezi, să aprofundezi, să aduci puncte de vedere și temeuri, care pot modifica, relativ ușor, înfățișarea fantomei sufletești, ce rămîne în su-fletul cuiva după ce a citit o operă literară ; în artă, suprafața colorată, materia sculptată sau ridicată în forme arhitectonice — toată analiza și aprofundarea, e stăpîna simțurilor și toate temeurile pot fi anihilate de *impresia* *sensațională* plăcută sau neplăcută a amatorului de artă. Analiza, aprofundarea, raționamentul nu poate desface și prefăce „*sensația*“ care ne vine dela opera plastică. *De gustibus non disputandum* rămîne par'că o regulă dela sine înțeleasă cînd e vorba de aceste opere, și cri-tica *impresionistă*, critica nesigură și deci, amabilă și dulceagă, este singura care le convine în mod natural. Se pare chiar că critica literară impresionistă care a în-ceput să bîntuie pretutindeni în literatură (și care la noi

a izbutit să se înaripeze ca *dătătoare* de ton, chiar în organul literar care, în vremuri, a fost la noi, reprezentantul criticii serioase), și-a luat în mare parte avântul, tocmai din contactul ei cu critica de artă, care, par'că prin esență, precum văzurăm, este impresionistă.

Dar dacă condițiile speciale în care se dezvoltă arta par incompatibile cu o directivă întemeiată, ca în literatură, pe o critică aspră și nemiloasă a operelor artistice luate în mod individual, totuși credem că ele nu pot împiedica întemeierea unei directive de principiu. Fără să combatem „gustul” unuia sau altuia pentru cutare sau cutare operă cunoscută, și recunoscînd fiecăruia dreptul de a-și avea orice gust va pofti — e locul totuși de a critica — *in abstracto* — unele principii, care par'că se degajă din felul general cum se înțelege la noi arta plastică și de a pune în locul lor altele, care ni se par mai întemeiate și mai salutare pentru dezvoltarea tinerii noastre arte și care își găsesc aplicațiunea în operele unora din artiștii noștri. Este o încercare sfioasă de directivă, un simplu început de lămurire în confuzia care par'că domnește în producția noastră artistică, o lămurire numai a unei necesități culturale, pe care alții mai tîrziu o pot relua și o pot desluși mai cu multe mijloace și poate chiar cu mai multă energie, dar care, și sub această formă modestă, trebuie făcută de cineva. Și așteptînd pe alții la lucru, ne vom lua îngăduința s-o facem deocamdată noi.

„Convorbiri critice”, IV/1910, nr. 9, pp. 565—566.

TUDOR VIANU EXPRESIONISMUL

1919

În corespondența sa, pictorul Van Gogh lămurește astfel unui prieten unele din tainele tehnicii și inspirației sale. Expresionismul n-apăruse încă — cel puțin ca termen și ca tendință raționată — dar cuvintele lui Van Gogh, un inițiator, fixau încă de atunci o nouă atitudine. Aceasta trebuia să se opună impresionismului... Sînt ciudate disputele acestea de cuvinte. Ciudate și inutile. Ele nasc probleme inexistente și se mențin numai în marginea producției. Ceea ce nu pot face însă teoreticienii de cenaclu, rezolvă dintr-odată gestul unui

adevărat artist. După mai multe pagini de discuții și teorii, Van Gogh notează în corespondența sa următoarele rînduri delicate :

„Să lăsăm deoparte teoriile ; vreau mai bine să-ți lămuresc printr-un exemplu ceea ce cred în această privință. Gîndește-te numai : pictez acum portretul unui artist care mi-e prieten : un artist care visează visuri mari, care lucrează după cum privighetoarea cîntă, pentru că așa e natura sa. Omul ăsta trebuie să fie blond. Toată iubirea pe care o simt pentru el, trebuie s-o pictez în această pînză. Mai întîi desenez cît mai credincios cu putință și aceasta nu e decît începutul. Apoi încep să colorez, voit. Exagerez blondul părului ; iau orange, chrom și galben de lămîie. Înapoia capului — în locul banalului zid de odaie — pictez Infinitul. Fac un fond simplu din cel mai curat albastru, de cea mai mare concentrare posibilă. Prin această împreunare de culori, capul cel blond pe albastrul bogat al fondului, impresionează tainic ca o stea în adîncul Eter.“

Mărturia pictorului e luminoasă. Ea e și utilă ; simțim imediat unde se va da lupta. Impresionismul solicitase de la pictor o nemijlocită atenție pentru senzație, simplitatea spiritului și gustul vieții prinsă la izvor. Așadar, în priveliștea naturii, în portret să nu mai prelungim impresiile dincolo de limita actualității lor, pentru a le prefăce în perfecte și încremenite forme academice, să nu mai compunem, să nu mai povestim, să evităm poza, să ne lăsăm de alegorii . . .

A fost o frumoasă epocă pentru pictură, vremea în care Manet, Renoir, Van Gogh însuși au creat arta aceasta lipsită de orice emfază, simplă, călduroasă și intimă. Mai tîrziu li s-a imputat impresioniștilor înclinarea de a reduce omul la „o simplă retină“. Expresionismul trebuia să-l reintegreze în demnitatea și spiritualitatea sa. E una din ideile ieșite din disputa cuvintelor. În realitate, rareori mai mult ca în vremea impresioniștilor, pictura a fost într-atîta însuflețită de un lirism fraged și nefalsificat. A înainta cu naivitate în mijlocul naturii, a te minuna de albastrul alburui al cerului, de tremurul luminii deasupra pietrelor, de aurul topit în fiecare picătură de văzduh și în imensitatea spațiului întreg — nu e aceasta forma cea mai pură a lirismului ? Senzațiile nu pătrund în conștiința noastră reci, informative, dar se

difuzează, își întovărășesc energiile și langoarea trupului nostru ; ceva din lenea, din visarea, din revolta lui și în jurul acestui moment — care pentru o conștiință mărginită, incapabilă de a conduce impresiunea în adâncimi, rămîne o simplă senzație rece, informativă — el revarsă o lavă fierbinte de voluptăți, de melancolii și de aspirații.

Aceasta era impresionismul. Numai că puterea și lărgimea lui se găseau mărginite. Niciodată el n-a putut depăși grațiosul. Sentimentul tragic, viața adîncă a personalității îi erau interzise. Nu e suficient de a prinde ecoul senzației în organism : e necesar de a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuia să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și aceasta e tocmai expresionismul. Tehnica intimă a creației expresioniste se modifică în consecință.

Pe la 1890, Alois Riegl profesa la Viena o nouă doctrină. Semper, marele arhitect, fixase în studiile lui, ca factor în evoluția stilurilor artistice, materialul, tehnica, scopul practic al creației de artă. Și împotriva lui Semper, Alois Riegl se ridică. Material, tehnică și scop, el le denunță ca pe niște elemente negative, ca pe un coeficient de fricțiune (*Reibungskoeffizient*) pus în calea liberei expansiuni a creatorului. Ceea ce însă determină în adevăr apariția stilurilor e o anumită voință de artă (*das Kunstwollen*) sigură și conștientă de scop. Artistul, acest suflet original, ia cunoștință de noua sa atitudine și cu o voință perfectă îi acordă o expresiune.

De teoriile lui Alois Riegl, expresioniștii și-au adus aminte.

Rîndurile lui Van Gogh pline de o așa de delicată poezie, au fost și ele amintite în timpul din urmă. Însuflețit de o intențiune îndrăzneată, Van Gogh scrie : „Toată iubirea pe care o simt pentru acest om, trebuie s-o pictez în pînza mea“. Pentru întâia oară un pictor își propunea să-și picteze iubirea. Neapărat, totdeauna, artiștii au găsit în preferințele inimii lor secretul acelui farmec comunicabil în care viziunile lor se înfășoară și dobîndesc plasticitatea și căldura vieții. Pentru întâia oară însă accentul cade hotărît pe acest factor intern. Pictorul ia, astfel, conștientă stăpînire de sentimentul său și expresiunea sa se resimte. Ea e voluntară, crescută prin fermentul reflecțiunii, simbolică. Capul prins în aureola blondă a

părului și detașat pe albastrul concentrat al fondului apare ca o stea pierdută în Eterul adânc.

Van Gogh e socotit astăzi ca un adevărat precursor. În vremea lui însă, el era numărat printre impresioniști... Și lucrul nu e de mirare. În această comunicație dintre impresiune și sentiment accentul poate cădea pe cea dintâi sau pe cel de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează și împiedicat să se dezvolte, el rămîne în grațios ; pe cîtă vreme, sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acoperă impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Deosebirea e aci în această mai mare vigoare a temperamentului, în această conștiință mai puternică, în ceea ce temperament și conștiință pot condiționa laolaltă. Deosebirea cealaltă, din termeni, e cu mult mai aparentă. Opoziția : impresie-expresie, a vrut să creeze sugestiunea unei revoluțiuni neașteptate. Iar acesta e punctul de vedere și preferința teoreticienilor ; nu însă și cuvîntul artiștilor care, ca Van Gogh, au găsit expresionismul printre consecințele ideii impresioniste.

În adevăr, apropierea nu poate scăpa nimănui.

Vina adusă impresionismului de a reduce omul la „o simplă retină“ s-a dovedit neîntemeiată. Senzația acestora nu e rece, informativă — dar caldă și personală. Față de academismul înaintașilor, impresioniștii au pășit în intimitatea conștiinței, printre puterile proprii de iluziune și prefacere a lumii. Expresionismul nu afirmă altceva. „Arta este dare, nu redare“ (*Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe*) spune Herwarth Walden ; și cuvîntul său a devenit deviză.

Ideile artei lor, expresioniștii le-au dus încă mai departe. Dacă, în adevăr, arta este *dare*, liberă expresie a unei înclinații adînci și personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia, ci cu totul neațîrnat, ascultînd numai glasul inspirației sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemînă, din forme și culori. Voința de artă a lui Alois Riegl devine de data aceasta un *instinct artistic*. Pictorul va fixa pe pînză numai stări sufletești ; stări sufletești pure, fără ocaziunea unui aspect exterior... Forța lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele și le va îmbina pentru a produce lucruri noi, noi aso-

ciații de culori, noi expresii. E felul extrem, absolut și eroic al expresionismului.

Ne place să amintim cu prilejul acesta numele lui Fr. Burger, fost profesor la München, și unul din cei mai inspirați teoreticieni ai artei noi în Germania. Burger era și pictor; și opera sa e una din mărturiile cele mai călduroase ale tendinței eroice din arta modernă. Ultima sa carte, *Einführung in die moderne Kunst*, Burger o scrie aproape în întregime în vremea războiului și o termină în fața Verdunului unde, câteva zile mai târziu, lovit de un glonte, moare.

Pentru Burger, stilul nu este nici productul apărut la întâlnirea câtorva influențe materiale, ca la Semper, nu este nici expresiunea voinței de artă a lui Riegl, el este „expresiunea unui destin, un principiu ordonator în a cărui eternă metamorfoză se manifestă dezvoltarea spiritului uman” (p. II). E un fel al hegelianismului. Burger alcătuiește o sinteză a artei europene, explicînd-o la fiecare moment, prin toate tendințele culturii. Timpului nostru îi era rezervată gloria asaltului suprem pentru cucerirea celei mai înalte spiritualități: „Copiilor unor timpuri viitoare li se va povesti în basme, pentru semnificarea și esența prezentului, despre un neam de oameni care vor să se ridice deasupra cerului și pămîntului...” Atunci războiul izbucni și împrejurările solicitară încă mai puternic misticismul lui Burger. Corespondența pe care o întreține cu soția sa e confesiunea prelungită a acestei naturi foarte cultivate, foarte serioase și deosebit de înzestrată cu gustul emoțiilor filozofice. În apropierea primejdiilor, Burger se complăce în a trata îndelung entuziasmele sale: „Niciodată n-am simțit mai puternic în jurul meu (ca acum) enigmaticul suflu al vieții. Lucrurile apar la suprafață dintr-o nesfârșit de îndepărtată umbră, mă cheamă și iar dispar și eu însumi mă simt ca o parte mică, dar pe care o înțeleg, dintr-un neînțeles ale cărui granițe le caut”. În vremea aceasta însă moare unul din cei mai dragi prieteni — și Burger, pregătit printr-o stăruitoare educație mistică — suferă clipa revelațiunii. Moartea lui Marc îi dă lui Burger prilejul de a simți marele mister de lumină și libertate al despărțirii de trup. E bucuria cutremurătoare a furtunilor ce pustiesc pămîntul, dar care sus, sînt unda liniștită și largă în limpedele Eter.

E înfricoșata revărsare de lumină... În trepidația universală a începuturilor se desfac lumile... În acest moment pictă Burger pînza : *Se făcu lumină* — pictată în ziua morții lui Marc, urmînd voința spiritului său.

Aproape de colțul stîng al pînzei țîșnește un con de lumină galbenă care își degradează ușor tonalitatea pentru a se converti sau suprapune brusc și în toate direcțiunile în poliedri masivi de verde, albastru, portocaliu și roșu — pînă în partea dreaptă a pînzei unde nasc și se rostogolesc, cu un contur discret, sfere de nuanțe și lumini deosebite.

Nici o putință de raportare la natură într-o asemenea pînză. O simplă inspirație internă care organizează o gamă de culori. Pînza lui Burger exprimă foarte bine această latură înaintată a expresionismului, care cere o *pictură absolută*; o pictură care prin lipsa oricărei contingente, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferența materialului, să egaleze toate posibilitățile muzicii. *Pictură și Muzică* e ultima apropiere în criza universală a sistemului artelor.

Nu trebuie uitat că expresionismul e mai ales o mișcare germană. În vreme ce futurismul și cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia și Franța, într-o periferie de extravaganță, expresionismul german dobîndi o situație centrală de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura și sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lehmbruck, Barlach ș.a. — au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă. Și desigur una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului.

TUDOR VIANU, *Fragmente moderne*, București, 1925, și în : ID., *Fragmente moderne*, București, 1972, p. 181—186 (publicat prima oară în „Ideea europeană”, 1919).

F. ȘIRATO DE CE MOARE IMPRESIONISMUL

1920—23

Sensibilitatea omului, excitată de existența unui fenomen, îl îndrumază spre explicația lui prin analiză, cu scopul de a-l conduce la concluzii lămuritoare. Arta prezentului, cu activitatea ei de uzină prosperă, conține un îndemn, pentru noi fire, în acest sens. Într-adevăr, pic-

tura actuală ne oferă spectacolul unei eflorescențe bogate dacă am prețui valoarea ei artistică în raport cu cota comercială stabilită pe piață și cu numărul expozițiilor ; avem peste o sută pe an cu cel puțin 60—70 de tablouri fiecare. Valoarea artistică a acestei expansiuni picturale, privită în totalitatea ei, o aflăm întrebându-ne cum este ea ?

Procedînd astfel, ajungem să fixăm concepția și tendințele noii mișcări artistice.

Începem cu o constatare, spunînd că ni se pare caracteristic faptul pentru definirea calităților sufletești ale celor mai mulți dintre artiștii noștri, că și-au așezat temelurile artei lor în limitele celei mai impersonale concepții artistice pe care au produs-o timpurile moderne : aceea a impresionismului.

Intențiile artistice ale impresionismului au fost înțelese, la origine, ca o reacție împotriva intelectualismului academic, a simbolismului literar introdus în pictură de către pictori oficiali înzestrați cu simț gramatical și filozofic. Tradiționalismul calapodului artistic moștenit de ei stabilise valoarea eternă a unei capodopere picturale, între limitele celor doi poli ai planiglobului pictoricesc : Rafael și Velázquez. Pictura oficială fu așezată cu suficiență doctă pe meridianele zonelor temperate dintre cei doi poli, de către fanfaroana lor inteligență, care și aflase secretul valorii în sine supreme a operei de artă. Pictorii ajunseseră foarte culți ; pictau tablouri de istorie care nu erau tablouri și nici istorie, nefiind decît simple narațiuni pictate, povesteau în imagini și culori scene din viața indivizilor sau a popoarelor, unde se găseau de toate, minus reflectul vieții, pictate cu placiditate, fără credință, tablouri religioase, alegorii și simboluri, pe care nu le pricepea nimeni, și dacă unele nume se înseamnă cu merit în istoria artelor, aceasta se datorește numai calităților lor picturale.

Împotriva acestui convenționalism academic care evita să privească natura în față, luîndu-și subiectele din cărțile de literatură și istorie, pastîșînd mediocru tehnicește pe maestrii trecutului, după reguli de compoziții eclectic combinate, executîndu-și tablourile în invariabila lumină de nord a atelierului, colorate în tonul sosului de pătlăgele roșii, au reacționat întîi pictorii de la Fontainebleau și Barbizon. Ei lucrau, acolo, la orice oră din

zi și aproape numai în plin aer, liberați de sclavia cuge-
tării, în luptă cu plenitudinea naturii. Acestui curent i-a
trebuit multă luptă pînă la răzbatere la suprafață, exis-
tînd subteran și sacrificînd discret cultului naturii.

Desăvîrșitorii acestei stimulări a sentimentului pen-
tru natură — venit de la Jean Jacques Rousseau — au
fost impresionistii. Nerecunoscuți, la început, în justele
lor intenții și considerați revoluționari de către tagma
teosofiei picturale, au sfîrșit prin a se revolta de fapt.
Dacă pictura pontifilor artei oficiale consta în zugrăveli
și tapițerii, compuse savant pe teme istorice sau mito-
logice, puerile și teatrale în sentiment, și pe deasupra
ininteligibile din cauza abuzului elementelor zise intelec-
tuale, îngrămădite laolaltă, impresionistii nu voiau să fie
de fel intelectuali, nici măcar sufletește angajați în opera
lor. S-au coborît, din îndîrjire, la nivelul moral al po-
poarelor primitive, cu o viață reflexă în esență, strîmt
limitată, și la care *sentimentul* și *acțiunea* stau în ne-
mijlocită legătură, gîndirea nealterînd întru nimic exci-
tația senzorială. Impresionistul și-a zis : sînt pictor fiindcă
ochiul și mîna mă determină pictor prin aptitudini de
apercepere și exprimări speciale mie.

Iată deci toată arta picturii redusă la excitație optică
și acțiune manuală, ca să ajungă la purismul pictural
care constituie titlul de glorie al impresionismului.

Impresionistul nostru și-a mai zis :

Primele senzații din natură primite de ochi fiind
cele de culoare, voi picta pete de culoare, de mărimi și
siluete deosebite. Pictînd astfel, în fața tabloului ochiul
privitorului va reacționa ca și în fața naturii și va recu-
noaște în ele un om, pom, cal sau felinar, fără ca picto-
rul să-l determine prin volum sau contur, a căror exis-
tență o stabilem cu altă facultate decît cea vizuală.

Intelectualitatea lui, artistul impresionist nu și-o va
evidenția în operă, ci ea îi va sluji la sistematizarea teh-
nică necesară exprimării variatelor senzații optice.
Aceasta constituie, aparte, o știință meticuloasă și sa-
vantă, consistînd din acordul culorilor complementare în
interiorul tonului general, adică a culorii dominante din
tablou, culoarea locală a obiectelor din natură, în plin
aer, fiind distrusă de influența luminii solare. Descope-
ririle lui Chevreul, expuse în cartea sa : *De la loi du
contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des*

objets colorés, au înlesnit pictorilor cercetarea problemelor optice și au pasionat mai ales pe impresioniștii Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, mai apoi Seurat, Signac etc. Rezultatul e o teorie bazată pe legea culorilor complementare, după care orice culoare a prisme reclamează alături de dînsa pe celelalte două reunită și este exaltată de această vecinătate; adică roșul în vecinătatea imediată a verdelui, care și el e un amestec de galben și albastru; galbenul în vecinătatea violetului, care-i un amestec de roșu și albastru și invers. Alăturarea — juxtapunerea — acestor culori în locul amestecului lor, dezlanțuie puterea lor expresivă. Aplicarea strictă, sistematică a acestui procedeu a dus de la sine pe *Georges Seurat* la tehnica divizionării tonului.

Cum vedeți, se urmărește o despersonalizare completă ce duce la anihilarea individului și care, dacă ar fi posibilă, artistul nu ar depune în opera sa măcar atît: *calitatea și cantitatea temperamentului*. Noroc că talentul impresioniștilor a fost superior doctrinei lor.

Naturalismul coloristic al operei lui Grigorescu și Andreescu, mai ales, liberase pictura română — multă, puțină cîtă exista — de convenționalismul picturii făcute în atelier. Învățămintele extrase din opera lor au călăuzit îndrumările artiștilor plecați în străinătate. Dacă curenții acesta și cel următor, al realismului, e reprezentat prin cîteva personalități răzlețe, în schimb impresionismul — cu toată amploarea numărului de pictori — e lipsit de strălucire. Exceptînd pe d-nii *Dărăscu*, *Steriadi*, *Mütznér*, *Bunescu*, pe opera cărora ne vom plasa intențiile acestui articol, restul celor 101 artiști stăruiesc într-o pictură de termen mediocru prin lipsa lor de temperament și ignoranța cunoștințelor tehnice.

Impresioniștii francezi, în ciuda concepției artistice a despersonalizării în artă, a obiectivismului vizual, au fost temperamente cu un puternic sentiment al vieții. Negăsindu-și posibilitățile de exprimare conforme, în formulele tehnice tradiționale, ei au căutat și au găsit una nouă, vie și personală, pentru perceperea de noi efecte vizuale — fugitive, fiind momentane — din natură. Această intenție implică o stenografie picturală, care fatal a dus la schiță, însă la o schiță organizată coloristic. Această organizare, bazată pe o mecanică optică sigură, a permis fixarea evenimentului personal care

consista în prinderea efectului de lumină și culoare, singur interesant pentru pictor, cu un verism coloristic necunoscut pînă la impresionisti. Diferențierea de lumină e așa de completă, la ei, că ne dau pînă și impresii de timp și temperatură.

În lucrările cele mai reușite ale impresionistilor noștri făcute în țară, culoarea și lumina își pierd vibrația lor, iar înfățișările din natură prind o colorație mată, parcă văzute printr-un vâl, și se exprimă printr-o materialitate aproape diafană, de pildă: lucrările orchestrate pe o armonioasă gamă ale d-lui *Steriadi*, expuse în 1921, și ale d-lui *Bunescu*, expuse în 1919. Paleta d-lui *Dărăscu*, cînd ne înfățișează vederi din țară, din luminoasă cum e în lucrările făcute în străinătate, devine pe dată potolită.

Ori, impresionismul rămas închis în limitele concepției lui și fără să fie o potență coloristică, se află în ipostaza legumei din cutia de conserve față de leguma rămasă pe tulpină.

Această constatare implică o explicare. Să o încercăm: țara noastră nu oferă condițiile naturale de lumină și atmosferă propice acestui gen de artă. Atmosfera licăritoare cu sclipiri solare, a ținuturilor franceze, l'Île de France, noi nu o avem. Situația geografică determină aceste condițiuni de atmosferă și lumină în sens optic, propice speculațiunilor coloristice.

Căci lumina și atmosfera cu jocul lor capricios în jurul făpturilor și obiectelor din natură, constituie singurul motiv al artei impresioniste. Este semnificativ că afară de Franța numai pe înălțimile munților Alpi, *Segantini*, grație atmosferei reci, de o transparență de cristal, a izbutit a fixa reflexul luminii solare așternute peste imaginile unei transfigurate realități.

În România, culoarea obiectelor nu este alterată de o atmosferă deasă ca un val, ce pune surdina culorilor naturii, ca în țările nordice, de aceea este explicabil de ce impresionismul propriu-zis nu a găsit mai mulți aderenți, negăsind teren favorabil.

Obiectele din natură, din țara noastră, se proiectează cu o neteziciune de volum, formă și culoare plină de expresivitate. Impresionismul însă le dizolvă pe acestea conform teoriei culorilor complimentare. Din această cauză reprezentările din tablou devenind impersonale, ni

se înstrăinează prin aspectul lor incomplet.

Însă, tocmai de acest aspect al realității, pe care îl avem integrat cu plenitudinea înfățișării lui caracteristice și individuale în sensibilitatea noastră, noi nu ne putem lipsi. Impresionismul ne dă numai o fațetă colorată a aspectului sub care ne apar faptele lumii.

Despersonalizării preconizate de concepția impresionistă, i se opune *individul* din noi. Artistul simte că individualitatea, înlăuntrul sau înafara eului său, e o realitate fără care arta lui e zadarnică. Fie acest sentiment, fie condițiunile naturale, cum sînt cele invocate mai sus, fie tradițiile artistice locale, fapt este că, afară din Franța, acest curent nu a dat naștere la opere definitive, care să egaleze în importanță artistică lucrările inițiatorilor.

Azi impresionismul e pretutindeni părăsit. Rămîn de pe urma lui, ca moștenire, învățăminte tehnice, de o valoare neprețuită. Depărtarea de impresionism ce se îndeplinește în toate domeniile artistice însă suscită o nouă întrebare.

Care va fi arta care să corespundă sentimentului de viață actual ?

FR. ȘIRATO, *Prospecțiuni plastice*, București, 1958, pp. 60—66.

REALIZAREA INTEGRALĂ

1923

Contemplarea unei opere de artă plastică modernă ne dezvăluie tot problematicul sufletesc cuprins în exercițiul artistic contemporan. Asemenea unui ciob de oglindă, concavă sau convexă, ce nu poate reflecta decît o imagine incompletă și desfigurată, tot așa opera de artă impresionistă sau expresionistă nu reflectează decît incomplet imaginea naturii. Neputînd, așezat în fața naturii, birui cu sentimentul său materialitatea fapturilor, artistul crede că o poate birui negîndu-i existența formală. Se pare că artistul, azi, nu poate privi natura decît prin ochelari aburiți de suflul concepțiilor artistice diverse. În secolul acesta de exagerări în sentimente și fapte, arta nu a scăpat nici ea, de acel *mauvais esprit*, care-i tulbură echilibrul cugetului și simțurilor.

Căci îndată ce un artist prin investigațiile sale a descoperit un adevăr nou, epigonii s-au pus să-l siste-

matizeze într-o concepție artistică specială, în loc să-l însumeze în totalitatea cunoștințelor artistice. Este cazul impresionismului, fiindcă atunci când s-a descoperit că lumina nu este o calitate independentă de înfățișarea fizică, ci una intrinsecă obiectului și condiționată de densitatea materială a corpurilor, imediat s-au găsit teoreticieni, care să anunțe împlinirea năzuințelor supreme în artă : a dematerializării.

Năzuința aceasta se exprimă prin preocuparea de a despovăra făptura lumească de greul înfățișării materiale. Dacă pînă la impresionisti, artiștii după ce fixau imaginea obiectelor așterneau lumina cu o culoare specială peste ființe sau lucruri ca untul pe o felie de pîine, acum se știe că lumina — obținută prin nuanțe de culoare — străbate toată alcătuirea materială a obiectelor, chiar a celor opace. Exagerînd și stabilind principiul dematerializării prin lumină, au atins rezultate contrarii : o dată cu dizolvarea formei se nimicește existența însăși a obiectului. Dacă dematerializarea năzuită de impresionisti prin elementul cel mai imaterial, lumina, nu a fost realizată pe cale senzorială, expresioniștii, ca să spiritualizeze imaginea fapturilor lumești, caută rezolvarea aceleiași probleme pe cale rațională.

Năzuința spre ideal ce chinuiește pe omul sufletește superior organizat, pe artist îl consumă cu deosebire. Capabil să pătrundă legile firii numai cu sensibilitatea, artistul e în stare să exprime numai senzorial imaginea ei ; provocate fiind simțurile, dau naștere sentimentelor. Însă cînd un obiect cade în raza intelectualității artistului, cînd fenomenele naturii nu mai sînt simțite cu religiozitate profundă, ci sînt înlocuite prin teorii și raționamente, atunci se naște un conflict provocat de imaginea realității și imaginea preconcepută de artist provocînd impotența realizării artistice. Realitatea pe care artistul nu a trăit-o și pe care vrea, totuși, să ne-o sugereze, se prefăce, în opera lui, în viziune himerică lipsită de suflul vieții. Rezultatul ultim e o prezentare schematică a unor obiecte parțiale, izolate, fără legătură organică, risipite pe suprafața tabloului și prinse într-un ritm provocat de inventivitatea artistului, care în fond, nu sînt decît un joc de forme și culori. Obiectul ca atare nemaifiind excitantul sensibilității, tabloul își pierde conținutul concret și nu mai înfățișează decît o proiec-

țiune a sufletului tulburat al artistului (Picasso, Braque, Gleizes etc.).

Condiționalul sufletesc și incompletul concepțiilor artistice moderne se vădește clar când urmărim consecvent idealul unei realizări absolute.

Printr-o realizare absolută se înțelege o cât mai armonioasă imagine a fenomenelor naturii, contopite — ca volum, formă, culoare — printr-un sentiment de concentrare exprimat prin puterea culorii și soliditatea formei. Această compensare a senzațiilor plastice suscită și o condensare a sentimentului ce se exprimă prin înlocuirea subiectului indiferent — ce constituia conținutul tabloului impresionist — cu o temă gravă sau importantă. Impresia gravă e mărită prin faptul că distribuția întâmplătoare a obiectelor din tabloul impresionist este înlocuită de compoziția solid construită. Dacă tabloul impresionist înfățișează o suprafață vibrantă de particule de culori aglutinate, tabloul „artei noi” prezintă un aspect sobru, egalizat ca strat coloristic, iar în plus, introduce obiectul din natură ca pe o formă individuală pe care impresionistul nu o cunoaște izolată, ce se alătură altei forme, altui subiect. Cu aceasta se întărește soliditatea constructivă a întocmirii generale a tabloului ce lipsea tabloului impresionist cu desăvîrșire.

Acest ideal al realizării absolute era integrat conștiinței lui Cézanne când intenționa *faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées*.

În singurătatea de la Aix se muncește el, eroic, pentru rezolvarea problemei ce-și propusese. Îmboldit de un aprig destin se chinuiește cu o dîrză încordare a voinței ca să-și întrevadă idealul presimțit himeric.

Din conștiința artiștilor dispăruse, în fața scepticismului, orice sentiment al armoniei și ordinei prestabilite. Energia și voința lui Cézanne luptă pentru recucerirea lor, singularizînd întîi făpturile prin accentuarea formei, ca să le așeze apoi în continuitatea spațiului, într-un echilibru armonic al maselor. Singularizarea făpturilor nu l-a dus însă la diferențiere — prin accentuarea liniilor caracteristice și expresive — nefiind conforme concepției lui despre unitatea făpturilor lumești. Această concepție nu se bazează pe o sinteză teoretică, ca la cubiști de pildă, ci pe una optică. Prin ea obține o su-

blimare a obiectului, anihilînd materialitatea lui printr-o unificare a obiectelor din tablou cu ajutorul unui ritm de linii, forme și culori.

Se apropie, această concepție artistică, prin sentimentul care a creat-o, de aceea a clasicismului și în genere de toate epocile ce au cultivat o idealitate de ordin artistic.

În opoziție cu clasicismul ce afecționează echilibrul armonic al maselor egale, Cézanne e animat de un sentiment oscilator care echilibrează masele inegale ce taie dialogul spațial. Dacă metoda analitică a impresionismului era bazată pe sensibilitatea ochiului, Cézanne o bazează pe a lui pe ochi și intelect, ambele supuse voinței. Analiza impresionistă meticuloasă și unilateral aplicată numai elementelor colorate din natură, Cézanne o înlocuiește prin una ce cuprinde totalitatea înfățișării fenomenelor naturii. *Lire la nature c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie.* Rezultă de aci logic, cerința unei submisiuni din partea artistului înfățișărilor obiectelor din natură, stabilirea proporțiilor urmărind prin exaltarea senzațiilor colorate elevarea formei spre o concepție decorativă. Toate aceste mijloace exploatate în ședințe meditative — explică E. Bernard — îl vor conduce la învingerea opacității materiale a modelului.

Odată învinsă opacitatea modelului, încetează și absolutismul individualității obiectului, afirmat prin descrierea „semnelor particulare și caracteristice“, iar tendința de diferențiere a fost curmată.

Nu particularitatea sau caracteristicul accidental al obiectului și deci nici calitatea lui unică sau senzațională îl interesează pe artist acum, ci eternul, tipicul, comunul speciei. Din arsenalul naturii se ridică la suprafață de către artist, toate elementele universale, comune, ca să le unifice prin reducerea la esența lor formală.

Realizarea integrală implică o specială atenție pentru forma a cărei esență Cézanne o formulează *sphère, cône et cylindre*. Se repartizează prin această formulă un rol special dat culorii care, prin gradațiunea nuanțelor, este chemată să contribuie la formarea elementului cubic. Această formulă Cézanne nu a înțeles-o și nici nu a aplicat-o ca pe o formulă geometrică, după cum au înțeles să o aplice cubiștii : dimpotrivă ea trebuind să servească

ca indicator, atrăgînd atențiunea artistului asupra faptului că nu se poate ignora existența cubică a obiectelor din natură. Cubiștii abstractizînd această formulă de atelier au sfîrșit prin a transforma fenomenele naturii, în opera lor, într-o problemă de stereometrie (Picasso, Fernand Léger, Braque etc.). Astfel că era natural ca arta lor să piardă orice putere comunicativă din moment ce fenomenele naturii cunoscute de noi nu le mai putem regăsi în jocul de forme geometrice „inventat” de către cubiști.

Învățămintele lui Cézanne, dintre toți artiștii, Matisse este acela care le-a pătruns și realizat cu deosebire. Din opera urmașilor lui Cézanne, rezultă totuși o tensiune între creația artistică și natură, căci extractul formal se rezumă, prea de multe ori, la o siluetare numai a obiectului înfățișat (Matisse), contrariu principiului care însumă și integritatea suprafeței, duce la ruperea ei (Othon Friesz), anihilînd astfel unitatea ei organică ; sau cristalizînd-o răpește prin această abstractizare extremă, suflul vieții. Și aceasta din cauză că unitatea, obținută prin sinteza elementelor comune din natură, nu e rezultatul intimității artistului cu realitatea concretă, ci numai inspirată de ea și modificată în atelier în urmă. De acest risc și-a dat seama și Cézanne, dar îl previne, și aceasta este importanța deosebită a operei lui, zămisliind opera de artă prin studiul persistent în fața naturii.

Cu cît viziunea lui artistică plutea în haos din cauza tensiunii după voința sa și natură, cu atîta se îndărătnicește în realizarea idealului său himeric.

În strădania de a constitui un tablou pe de-a întregul realizat, în care toate elementele constitutive să se unifice într-o aderență completă, Cézanne duce o continuă luptă care a cunoscut numai rare izbînzii. Și dacă realizările lui nu sînt definitive, importanța operei sale nu scade prin aceasta căci, de la clasici încoace, el a fost singurul care a încercat și năzuit acest lucru : de-a crea din tablou o individualitate independent de natură, totuși nu în afară de ea.

Principiul realizării absolute nu este o teorie abstractă izvorîită din intelectul și voința artistului, nu este o formulă, ci o formă de realizare condiționată de puterea creatoare înnăscută, deci o funcțiune organică la artist.

Voința care nu se pune în serviciul unei senzații e arbitrară în rezultat, ea nu poate năzui să devină o putere creatoare, în domeniul artei. Senzația fiind mai puternică la artist, îi indică singură calea și mijloacele de transformare și recreare de urmat pentru exprimarea ei cât mai deplină. O formulă prestabilită va fi totdeauna un obstacol, căci schema, în artă, ucide sentimentul vieții.

De acest sentiment este zbuciumat Cézanne, căruia lupta fără preget și sfârșit îi stoarce strigătul *Je me suis juré de mourir en peignant*.

IDEM, pp. 78—83.

LUCIAN BLAGA SCULPTURA NOUĂ

1924

În timpul când Rodin își începea activitatea, naturalismul era în floare. Simptomatic pentru modul său de atunci de a înțelege sculptura rămîne procesul ce i s-a făcut pentru o mică operă, despre care se bănuia pe nedrept că ar fi un mulaj după natură. Rodin se străduia cu alte cuvinte să facă o a doua natură, care se ase-măna așa de mult cu a lui Dzeu, că putea să înșele ochii celor mai ageri experți. Mai tirziu, adoptînd intențiile iluzioniste ale impresionismului, Rodin caută „impresia” imediată, nefalsificată de nici o altă intenție sau alt calcul artistic. Prin alipirea la aspectele cele mai fugare ale realității, sculptura lui Rodin își pierde materialitatea, devenind vapoasă, inconsistentă, spumoasă. Conturul începe să tremure, liniile devin moi, formele se topesc una în cealaltă : părul unei nimfe dă impresia unei zăpezi abundente, proaspăt căzute, ce stă să alunece de pe o streășină. Într-un timp când pictura e preocupată aproape exclusiv de problema luminii, Rodin își definește sculptura ca „o artă ce înfățișează formele într-un joc de lumină și umbră”. Materia își pierde greutatea, devine formă spumoasă în care se zbate o patimă caldă. Sculptura aceasta este lumină precipitată sau un nou misterios element alb, închegat în forme ce ezită să se declare. Liniile se scurg în aerul împrejmuitor, că nu știi unde sfîrșește marmora și unde începe mediul aerian. În psihologia figurilor întruchipate de Rodin întrezărești

pornirile vagi îndrăgite de toți decadenții. Anecdotica (de care Rodin, spre deosebire de alți impresionisti, nu s-a ferit totdeauna), are mai mult tendința de a ascunde un înțeles, decît de a-l descoperi. Totul e în mișcare curgătoare. Totul sclipește. Totul trebuie presimțit iar nu pipăit și nici măsurat. Se cuvine să amintim că Rodin crea într-un timp cînd tînărul Bergson începea să-și enunțe gîndul său metafizic despre o lume, în care nimic nu este ci totul devine. Pentru Bergson nu există lucruri definitive, ca măsurile de calcul, pentru el există numai procese, deveniri, schimbări, durată. Fără să știe de acest consens „stilistic” cu metafizica ce se anunța, Rodin plămăia o sculptură care s-ar putea numi a duratei în sens bergsonian.

Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintîi chemați să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat și pe acel ciudat român, care de atîta timp și-a părăsit țara, fără de-a părăsi legendele și amintirile bizantine ale acesteia: Brîncuși. O apropiere între *Pasărea sfîntă*, de-atîtea ori realizată în metal orbitor, și o veche catedrală, se impune cu insistență și fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gîndurile și vedeniile lui Brîncuși, ca și ale altor sculptori contemporani. Germanul Barlach cioplește oameni masivi, despersonalizați, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, ființe ce vegetează, impersonale, pătrunse de puterile fără de nume ale existenței, ființe enorme, ce și-au pierdut eul și mocnesc în sufletul universal, femei care trăiesc ca plantele, și profeți exaltați cari predică în pustie. Rusul Archipenko, primitivul superrefinat, cizelează trupuri ireal crescute, în cari rotunjimi clasice se amestecă cu linii tăioase, reduse pentru o mai intensă expresie, ființe cari trăiesc prin porțiuni de trup fără cap, forme concave, în cari parcă îngeri erotici și-au întipărit șoldurile ca-n ceară. Și iarăși germanul Belling uită cu desăvîrșire natura și redă în materie ritmică și-n forme sintetice esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despoiate de tot ce e întîmplător.

Se va spune că această fugă de realitatea simțurilor, de „lumea dată“ ar fi o trăsătură romantică. Dar nu e tocmai așa. E o deosebire între felul cum înțeleg contemporanii să fugă de realitate și felul cum încercau romanticii să ocolească aceeași realitate. Romanticii se deosebesc în privința aceasta mult mai puțin de clasici decât se crede: clasicii și romanticii fugeau deopotrivă de realitate — idealizînd-o. Ei retușau realitatea de zgura accidentală — ridicînd-o pe un plan de idealitate platoniană. Ceea ce în natură e „individual“ devine la ei „tip“, „idee“. Clasicii transformau totul în „idee platoniană“ statică, echilibrată, rece, liniștită. Romanticii transformă totul în „idee platoniană“, dinamică și patetică. Modernii ocolesc „ideile“, „tipicul“, cu aceeași sfiială ca și realitatea dată; ei se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercînd să redea ultimele esențe ale lucrurilor. Dacă pictorul Marc pictează niște lupi, acești lupi nu sînt nici copii mai mult sau mai puțin fidele ale speciei naturale „lup“, nici lupi idealizați pentru olimpul platonian, ci însăși animalitatea sfișietoare — întruchipată prin geometrizarea unor contururi, ce nu mai amintesc decât schematic lupii naturii. În *Erotica* lui Belling, nu avem idila unui bărbat ce îmbrățișează o femeie, nici figura clasicului Păris sărutînd pe frumoasa Elena; *Erotica* lui Belling este un complex de forme abstracte, metalic îndoite și ritmic articulate, așa ca să redea însăși patima înclătării erotice. *Erotica* aceasta întruchipează nu ființe, ci esențialul unor puteri descărcate.

Această pornire spre esențial e una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre. Îi corespunde în știință goana după ultime principii. Îi corespunde în filosofie setea de sinteză. Aplecarea spre „esențial“ corespunde unui apetit metafizic. S-ar putea risca afirmațiunea că de mult timp apetitul metafizic (apetitul, nu doctrinele metafizice !) nu a invadat în aceeași măsură ca azi arta și știința.

LUCIAN BLAGA, *Zări și etape*, București, 1968, p. 138—141.

CONCEPTE FUNDAMENTALE ÎN ȘTIINȚA ARTEI

În dorința de a da un relief cât mai răspicat teoriei noastre despre categoriile abisale ale inconștientului,

credem nimerit să ne spunem părerea asupra unor încercări ale Științei Artei de-a stabili anume „concepte fundamentale“ în vederea studiului operelor de artă. Asemenea încercări s'au ivit destul de numeroase și destul de fecunde în ultimile decenii. Ne vom scuti de sarcina obositoare de-a ghida cititorii prin desișul sau prin labirintul tuturor acestor tentative, ceea ce dealmintrelea ar fi și suficient de inutil pentru scopul ce-l urmărim. Nu ne putem priva totuși de plăcerea de a examina în privința aceasta cel puțin rezultatele unui studiu reprezentativ. E vorba despre studiul-model, foarte temeinic în felul său, al lui Heinrich Wölfflin : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (ed. I, 1915, ed. VII, 1929, München), care a stîrnit o seamă de discuții și un concurs de năzuinți similare, nu numai în Știința Artei, dar și în Știința Literaturii. Preocupat mai presus de toate de problema evoluției stilistice în artele plastice, Wölfflin e mînat precumpănitor de ambiția înaltă de a descoperi o „lege“. Dacă această ambiție e în adevăr și bine sfătuită sau numai greșit îndrumată de spiritul științific al veacului trecut, rămîne încă să se vadă. Fapt e că cercetările lui Wölfflin culminează în enunțarea unei preținse „legi evolutive“ : există după părerea sa în istoria artelor plastice o evoluție psihologică necesară, dela „clasic“ la „baroc“, dela „static“ la „dinamic“. Ar exista adică un ritm istoric, care se găsește desăvârșit ilustrat prin succesiunea dată celor două epoci, în arta „renașterii“ și a „barocului“. Dualismul evolutiv al acestor faze poate fi privit însă, după Wölfflin, ca lege psihologică, ca o schemă potrivită pentru studiul și descrierea celor mai multe perioade evolutive ale artelor. Cele două momente sau faze, fiecare avîndu-și prețul în sine, se deosebesc sub unghiul stilistic printr-o seamă de aspecte, pe care Wölfflin le fixează în anume „concepte fundamentale“. Evoluția dela clasic la baroc s'ar face totdeauna astfel :

1. Dela „liniar“ la „pictural“
2. Dela „planuri“ la „adîncime“
3. Dela „forma închisă“ la „forma deschisă“
4. Dela „multiplicitate“ la „unitate“
5. Dela „claritatea absolută“ la „claritatea relativă“.

Sensul ce-l dă Wölfflin acestor termeni, e însă mult mai puțin variat, decât pare la întîia privire. Astfel, clasicismul e surprins sub o serie de aspecte, care în fond

sunt foarte asemănătoare și care prin corespondența lor interioară se leagă unul de celălalt. Clasicul înclină spre liniar, clădește perspectiva în planuri izolabile unul de celălalt, se complăce în forme închise, în multiplicitate precizată și în claritate absolută. Unei descripții similare îi e supus și barocul. Barocul e pictural, cunoaște adîncimea în sens dinamic, tinde spre forme deschise, vagi, spre unitatea imprecisă a întregului și spre o claritate doar relativă. Wölfflin ilustrează fiecare dintre aceste perechi de concepte polare (liniarul-picturalul, planul-adîncimea, forma închisă — forma deschisă etc.), cu exemple sugestive și incontestabil cuceritoare, din arta secolului XVI și XVII. Să examinăm din punctul nostru de vedere aceste așa zise „concepte fundamentale”. Din expunerile lui Wölfflin, rezultă în orice caz, că ar exista o corespondență desăvârșită, o reciprocitate congruentă în fețele clasicului, privite în ele și pentru ele; și tot așa între fețele barocului. Atributele clasicului: liniarul, procedeul perspectivă prin planuri izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, sunt înțelese ca aspecte înrudite prin conținutul lor, ca aspecte care se produc parcă la fel cu echivalențele în geometria proiectivă; ele formează o catenă de monumente similare. La fel cele cinci atribute ale barocului. Nu e decît logic că Wölfflin ne asigură pe urmă că cele cinci concepte fundamentale ale clasicului pot fi considerate, cu oarecare libertate, ca simple fețe diverse ale unuia și aceluiași lucru (p. 245). Dată fiind această situație, se pune întrebarea dacă așa zisele „concepte fundamentale” ale clasicului și ale barocului, relevate de Wölfflin, posed însușirile necesare pentru a putea fi numite „categorii” în accepția deplină a acestui termen, așa cum filosofia l-a adoptat dela Kant încoace, sau cel puțin în sensul ce i-l atribuim noi, în teoria despre „categoriile abisale”. Ne putem îngădui un răspuns foarte răspicat: între conceptele clasicului (sau ale barocului) stabilite de Wölfflin există, după părerea noastră, o prea masivă corespondență sau congruență de conținut, pentru că ele să poată fi privite drept tot atâtea „categorii”. Conceptele, prin care Wölfflin determină un stil, posedă ele între ele, un numitor comun, care aproape le anulează diferențele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la

Wölfflin semnificații, care cîntărite și analizate mai deaproape, apar numai ca moduri de ale „preciziei statice” sau ale „clarității distincte”, realizată pe rînd în material de-o crescîndă complexitate. De așîderea conceptele barocului (picturalul, adîncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sunt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wölfflin, numai moduri de ale „vagului dinamic”, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie asupra unui material mai complicat. Între conceptele, prin care Wölfflin vrea să fixeze un stil, există, cu alte cuvinte, numai o diferență de complexitate, dar nu de esență. Sub unghiul esenței, conceptele lui Wölfflin, destinate să redea semnalmentele unui stil, își corespund intens și masiv, ele formează o catenă de similitudini mai mult decît familiare. Fiind reductibile la un nucleu comun, aceste concepte nu pot fi, după părerea noastră, socotite drept tot atîtea „categorii”. Conceptele lui Wölfflin, întrucît sunt reductibile, pot să implice categorii, dar nu sînt ele înșile „categorii”. Să ne aducem aminte că între categoriile cunoașterii, propuse de Kant în faimoasa sa tablă, se remarcă totdeauna și o diferență ireductibilă de esență. Fiecare categorie e „categorie”, între altele și fiindcă aduce, prin conținutul ei conceptual, ceva radical nou față de tovarășele sale. Ideea de „unitate”, de-o pildă, e, sub unghiul conținutului, cu totul altceva decît ideea de „cauzalitate”; ideea de „existență” însemnează altceva decît aceea a „necesității” etc. Categoriile pot de sigur să se implice uneori, cum de ex. ideea de cauzalitate implică pe aceea a substanței, totuși dela una la alta nu se trece în niciun caz prin porțile echivalenței, ci numai peste scîndurile de salt ale eterogenului. Categoriile manifestă, cu alte cuvinte, întru cît sunt plurale, și o pronunțată *discontinuitate de conținut*. Noi înșine, stabilind, dincolo de categoriile cunoașterii și existența secretă a unor „categorii abisale” (ale inconștientului), ne-am referit la idei divers înspicate, ca semnificație. De această diversitate a semnificațiilor ne convingem lesne printr-o simplă operație comparativă. Să privim tabla acelor categorii — orizontice, de atmosferă axiologică, de orientare, sau formative. Fiecare categorie se afirmă ca un spor hotărît și ireductibil în raport cu toate celalalte. Un lucru e bunăoară „spațiul ondulat” și altceva „timpul-ha-

vuz". Un lucru e „anabasicul" și altceva categoria formativă a „tipicului". Un lucru e „individualizantul", — cu totul altul „stihialul". Nici una dintre aceste categorii nu chiamă și nici nu implică cu necesitate pe celelalte. Ele nu alcătuesc o catenă omogenă grație unor similitudini de conținut. În fond categoriile își merită cu adevărat numele numai cînd nu au niciun alt atribut comun, mai relevant, în afară de nota „categorială", adică în afară de funcția creatoare de ordine ca atare. Liniarul, forma închisă și determinată, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, așa cum le înțelege Wölfflin, sunt de fapt concepte seriale, care reprezintă același „model", executat fie mai simplu, fie mai complicat. Conceptele wölffliene, oricît de fundamentale ar fi pentru artă, nu sunt „categorii", în accepția obișnuită a acestui termen, întrucît le lipsește eterogenitatea profundă, ce caracterizează categoriile. Potrivit teoriei noastre, propusă în studiul de față, și în lucrări anterioare, o „matrice stilistică" posedă ca momente constitutive un număr indeterminat de „categorii abisale". Între categoria orizontică, categoria de atmosferă, categoria orientării și cea formativă, nu surprindem însă vreo corespondență complexitoare sau un nucleu comun absorbant. Ele nu sunt concepte seriale, interior congruente, căci fiecare exprimă ceva cu totul nou față de toate celelalte. Oricare categorie abisală se prezintă ca o sferă ireductibilă și se afirmă ca un focar de organizare de sine stătător. Sub unghiul esenței, categoriile abisale sunt deci ca și categoriile cunoașterii, discontinue, și nu suportă între ele în niciun fel semnele ecuației. Dacă între categoriile abisale există totuși o solidaritate, aceasta nu e de similitudine familiară sau de congruență de conținut. În general categoriile nu alcătuesc un lanț, grație unei simetrii de esență ; între ele se declară doar, în chip secund, o solidaritate de completare reciprocă. Ele se adaugă una alteia cu un spor arhitectonic, pentru ca împreună și prin împletire, să constituiască osatura și articulația unui „cosmos", sau mai precis a unui „cosmoid". Categoriilor, deși profund distincte, le atribuim deci o convergență, o sinergie cosmogenetică. Astfel categoriile conștiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural ; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic.

N'am vrea ca aceste cîteva observații în marginea cercetărilor atît de oneste ale Științei Artei, să fie răstălmăcite. Nu negăm cercetărilor, cărora li se închină cu atîta sînguință Știința Artei, fertilitatea. Dimpotrivă. Ținem doar să precizăm că Wölfflin, și tovarășii săi, nu și-au tăiat drum pînă la sacrele rădăcini, adică pînă la categoriile autentice ale creației. Dansînd în preajma unor concepte periferiale, ei nu au presimțit nici „abisalul“, în preajma căruia noi ne-am oprit cu uimire. Cît de departe e însă Wölfflin și toți cîți l-au urmat, de această teorie a „categoriilor abisale“ ale inconștientului, se desprinde lămurit chiar din textul său. Wölfflin accentuează adesea că conceptele fundamentale (cele două serii: liniarul... picturalul...) sunt *forme conștiente*. Wölfflin se găsește, cu oareșicare întîrziere încă, pe drumul arătat de Alois Riegl, în preajma lui 1900, și nu se abate dela itinerariul urmat de toți gînditorii „conștiinței“. Fără de a le diminua întru nimic contribuția, conceptele fundamentale wölffliniene sunt a se privi, ca moduri ale așa zisei „voințe artistice“. Ca atare locul lor în teoria generală a stilului e cu totul periferial. Desigur că analizele wölffliniene și cele similare, au colaborat efectiv la reliefarea științifică a stilurilor și poate chiar la vădirea unui aspect ritmic în evoluția artelor plastice. Dar aceste contribuții nu răstoarnă glia pînă la dedesubtul generator. Ele rămân în lumina zilei și au astfel mai mult un caracter descriptiv. Aci e vorba de înfățișarea cea mai concretă a unor stiluri, de carnația lor înflorită, iar nu de acel secret cîmp dinamic subteran, care guvernează geneza stilurilor. Conceptele fundamentale, în care au culminat aceste cercetări de Știința Artei, sunt și pot fi fundamentale pentru știința artei, dar nu sunt fundamentale pentru spiritul uman. Ele nu sunt categorii autentice, fiindcă le lipsește discontinuitatea de esență și în același timp sinergia cosmogenetică. Ele nu reprezintă focare de sine stătătoare, centre de cristalizare independente; ele au un caracter derivat, iar prin conținutul lor, ele sunt reductibile la o semnificație identică. În fond cercetările wölffliniene revin la caracterizarea și lămurirea unui stil printr'o singură notă: toate aspectele clasicului sunt văzute ca variații sau peripeții ale „preciziei statice“, iar aspectele barocului ca variații ale „vagului dinamic“. Toate aspectele unui stil sunt prin ur-

mare după Wölfflin în cazul cel mai bun variante ale unei singure „categorii“. Și de vreme ce nu ni se vorbește decît despre „clasic“ și „baroc“, pentru toate perioadele evolutive din istoria artelor, am avea în total două categorii, invocate spre a lămuri și a istovi toată această îmbelșugată istoria artelor. Cam puțin pentru a ne lămuri varietatea stilistică de-o explosivă și tropicală divergență de forme a operelor artistice din atîtea timpuri și locuri. Și cam puțin ; mult prea puțin. Viziunea e, să ni se ierte expresia, penibil de simplistă, iar potența ei explicativă așa zicînd multă. Wölfflin, e tot așa de mono-categorial în expozeul său explicativ asupra stilurilor, ca și Spengler sau Frobenius, sau Riegl, cari, precum am arătat altădată, vor să vadă fiecare stil drept rezultat al unui sentiment al spațiului, și atît. Dar poate avea un singur factor sau un singur concept energia și substanța necesară spre a fi cosmogenetic ? Punînd întrebarea, am dat, dacă nu ne înșelăm, și răspunsul. La fel cu înaintașii și urmașii săi, Wölfflin se mișcă pe urmă exclusiv în sfera „conștiinței“, ceea ce îl îndepărtează încă odată de sacrele rădăcini. Cînd Schmarsov, unul dintre cercetătorii cei mai merituoși în domeniul Științei Artei, a încercat să lămurească substratul aspectelor stilistice, a recurs la configurația anatomică a omului, vorbindu-se despre felul cum sunt puși ochii în cap — despre verticala corpului omenesc, despre chipul omului de a se mișca etc., ca și cum toate aceste particularități invocate nu ar fi general-omenești și de totdeauna. Ori prin condiții general omenești și de totdeauna, poți lămuri orice, numai varietatea imensă a stilurilor — nu ! Pînă la concepția despre „matricea stilistică“, înțeleasă ca un complex și cosmogenetic, pluri-categorial și abisal nu și-a tăiat drum, după cîte știm, nimenea pînă acum. (Categoriile sunt aci înțelese în sensul cel mai deplin al termenului : ca factori discontinui, eterogeni, de-o sinergie cosmogenetică suficientă sieși). Filosofia și gîndirea de pînă acum nu și-au putut închipui că spiritul uman posedă două garnituri complete de categorii : o garnitură de categorii ale conștiinței, de organizare receptivă a lumii empirice ; și o altă garnitură de categorii abisale, ale inconștientului, de întruchipare spontană și plăsmuitoare a unei simili-lumi. (Aceasta variază enorm, după timpuri și locuri). Știm din capitolul precedent prin ce se disting

aceste garnituri, una de cealaltă, încît găsim de prisos să mai stăruim asupra diferențelor. Deosebirile conferă în orice caz spiritului uman, sub unghiu structural, un aspect etajat și oarecum contrapunctic.

LUCIAN BLAGA, *Geneza Metaforei și Sensul Culturii*, București, 1927, pp. 134—143.

EXPRESIONISMUL

1924

Spre a completa lămuririle cu privire la tendința spre absolut, ca centru dinamic al unei posibile culturi, va trebui să aducem în discuție și expresionismul ca mod artistic, așa cum îl găsim în trecut și cum el s-a rostit în mișcarea spirituală de astăzi. După concepția celor mai mulți „moderni“, expresionismul consistă în voința de a reda lucrurile prin exagerarea notelor lor individuale. Teoreticienii curentului ne îndreaptă privirile spre altarul de la Isenheim al marelui și ciudatului pictor german Grünewald (1500) ca exemplu neîntrecut de artă expresionistă. Priviți bunăoară Crucificarea. Ne găsim, privind această operă, desigur, în prezența unei Răstigniri cum nu e alta mai mișcătoare. Brațele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit. În crisparea degetelor e exprimată toată durerea Mîntuitorului străpuns prin cap și prin umeri de cununa de spini uriași. Trupul lui Isus e verzui de moarte, ghimpii ies din carne ca ace de arici. Picioarele s-au zbătut, parcă-ar fi voit să fugă depe cruce, dar au fost spintecate de piroane ca membrele unui dobitoc de barda unui măcelar. Cert, judecînd acest tablou în perspectiva „naturii“, vom constata o abatere de la obișnuit: orice linie a trupului e mai aspru încordată decît e firesc, întregul devine o viziune extatică a durerii, o viziune realizată printr-o exagerare vădită a naturalului. Cu toate acestea credem că este o eroare să definești expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului. Printr-o atare definire ne-am mărgini la aspectele oarecum negative ale expresionismului. Teoreticienii cari procedează altfel comit greșala de a lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul desigur nu poate să fie decît o abatere. Dar definind expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, ca simplă exagerare a



individualului, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de caricatural. Definiția în chestiune se potrivește și caricaturalului. De însemnătate pentru orice stil nu e distanța sa față de natură, ci valoarea fundamentală pe care el tinde s-o realizeze. În expresionism valoarea pozitivă e absolută. Arta care tinde spre tipic retușează individualul. Expresionismul exagerează uneori acest individual, cum de altfel îl poate și completa, înlătura. De însemnătate rămîne altceva. Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporții supraindividuale, „absolute”. Aci, în acest „supraindividual” e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definire. De cîte ori o operă de artă redă astfel un lucru încît puterea, tensiunea anterioară a acestei redări transcendează lucrul, trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist¹.

Absolutul, a cărui redare rămîne ținta expresionismului în înțelesul larg, ia în artă cînd înfățișare statică (arta orientală), cînd o înfățișare dinamică (arta apuseană, în deosebi gotică și contimporană). Liniștea, așa cum o descoperim în arta orientală, și mișcarea, cum o găsim în arta gotică, arată deopotrivă spre absolut. Unul dintre cei mai buni cunoscători ai artei gotice ne-o descrie astfel: „Suferind de realitate, exclusă de la ce e firesc, ea năzuiește spre o lume a suprarealului, a transcendentului. Ea vrea ameteala simțirii, pentru a se ridica peste sine însăși. Numai în beție simte fiorul eternității. Această isterie sublimă e ceea ce caracterizează înainte de orice fenomenul gotic” (W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, pag. 50). Sînt deci două posibilități de a reda artistic „absolutul”: „liniște”, „mișcare”. Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisace. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport absolut. Upanișadele indice spun: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut decît prin tăcere, prin urmare Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gîndului vom susține: absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare liniștea și mișcarea sînt cele două atribute ale absolutului. Cu mijloacele indicate de oricare dintre aceste atri-

¹ Caricaturalului — deși e exagerare a individualului — îi lipsește totdeauna raportul cu absolutul.

bute, „absolutul“ poate fi exprimat pe plan artistic în chip exhaustiv. Expresionismul (iarăși în sens larg) a îmbrățișat totdeauna una din aceste forme. La sfârșitul veacului al nouăsprezecelea, când impresionismul se transforma în expresionism, găsim la pictorul Munch și la pictorul Van Gogh realizate cele două atribute amintite: liniștea și statica fantastică a celui dintîi și mișcarea și dinamismul nebun al celui din urmă. Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor sub specie absolută, adică făcînd abstracție de individualitatea lor și făcînd abstracție de noțiunea lor tipică de specie. Arborii lui Munch au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului; arborii lui Van Gogh au ceva din zbuciumul universalei deveniri. Lucrul izolat devine un reflex al unei existențe supra-individuale și nelimitate. Mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuși și Arhipenko încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul, ca gînd vag presimțit, trece prin toate frămîntările artei noi. Acesta e de altfel și termenul ce le apropie de arta egipteană, de pictura din Ravenna, de arhitectura gotică, de sculptura orientală. Dar, firește, odată cu sublinierea acestor înrudiri e poate potrivit să relevăm și anumite deosebiri. Stăruim asupra lor în credința că atingem cu aceasta cele mai vitale întrebări ale timpului de față.

Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac reprezintă tot atîtea explozii de spiritualitate. Nu ne referim numai la adieri ale unei noi religiozități ce trec printre noi. Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul, atît de îndrăgit altă dată, e încetul cu încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple „idei înzestrate cu voință“, idei ce mișcă din adîncimi nebănuite sufletul omenesc. Ființe care redau în energică sinteză viața, în una din multiplele ei înfățișări, iau locul caracterelor de nuanță, substituindu-se inutilelor complicații de conștiință. Nucleul vieții, lucrul în sine, transcendentul, e căutat cu pasiune crescîndă. În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. Pretutindeni în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței ho-

tărite spre absolut. Voința creatoare ia locul inspirației pasive. Un vînt de bărbăție și de ireductibilă spiritualitate trece prin acești ani de temeinică prefacere artistică. Și totuși această generație suferă de contradicții lăuntrice care o sfîrtecă pînă la istovire. Există o orientare spre credință după prea mult criticism, dar starea aceasta e încă roasă de deficiențe; ea e cel mult voința de credință, setea de credință, dar nu credință. Există o ridicare în tărîmul spiritului; fiecare vrea totuși să fie el însuși fără de nici o concesie vreunei puteri supra-individuale. Individualismul l-am moștenit de la generația trecută. Evident, moștenirea aceasta poate să fie încă un timp o piedică întru crearea unei noi spiritualități. Avem setea de absolut, dar fiecare vrea să-l ajungă pe drumul său propriu, fără cooperatie. A trăi întru „absolut” înseamnă însă a te stiliza lăuntric, a accepta o convenție. A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv. Știm din cele de pînă aci că o artă pătrunsă de năzuință spre absolut, pentru a nu rămînea o simplă apariție de suprafață, trebuie să-și aibă corespondențele în celelalte manifestări ale vieții omenești. Aceste corespondențe încă nu le întrezărim. Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită nădejdea ce-o rostim că Europa e pe cale de a crea o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual. Firește, o viziune metafizică și un colectivism spiritual ce nu au prea mult de a face cu cele trecute. Putrefactele altor vremi nu-și redobîndesc niciodată viața. După fărîmițarea individualistă urmează integrarea unei noi spiritualități colective. Personalitatea creatoare nu va deveni din nou o forță impersonală în slujba unui cuget colectiv. Metafizica și organizația socială ne-au rămas datoare o nouă dogmă bine întemeiată și o noțiune „bisericească”. Abia după o asemenea împlinire se va putea vorbi de un nou stil al vieții născut din setea de absolut, așa cum acest stil l-am descoperit în cîteva perioade ale istoriei. Dar pentru aceasta încă o dată, se cere :

anonimat

dogmă

colectivism spiritual

artă abstractă

stilizare lăuntrică.

Sînt semne, multe chiar, că năzuința spre absolut e în creștere astăzi. Individualismul s-a atomizat și s-a măcinat pînă la epuizare. Care va fi însă dogma de mîine și ce înfățișare concretă va avea colectivismul spiritual, nu se poate întrezări, nici măcar aproximativ. E sarcina istoriei să le creeze. Desele întoarceri la catolicism sau la alte biserici, ce le înregistrează cronica zilei, nu trebuie interpretate în sensul că acel colectivism de mîine, despre care vorbim, va fi una din bisericile trecutului. Alcătuirea spirituală colectivă a viitorului va fi o creațiune izvorîită numai și numai din nevoile adînci ale vremii.

Niciodată Europa n-a suferit de pe urma individualismului ca astăzi. Mergînd mai departe pe același drum sfîrșim în haos sufletesc. Sufletul contemporan e în căutarea unui drum de scăpare. Manifestări tinere în diferite tărîmuri ale culturii, în artă mai ales, sînt semne prevestitoare ale unei noi integrări spirituale. Organizarea sufletelor se face sub semnul absolutului. Forțe fără de nume vor crea noua împărăție a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim. În cele din urmă anonimatul nu înseamnă în cazul acesta decît jertfirea individualității ca individualitate și prefacerea ei în forță pusă în serviciul unui gînd, care o întrece. În dezarmonia de astăzi anonimatul rezumă etica ce se impune mai mult decît oricare alta. Angajarea insului într-o alcătuire colectiv-spirituală, organizarea lăuntrică a sufletului printr-o credință impersonală, etica anonimatului — definesc deopotrivă nevoile adînci ale acestei vremi, ce-și caută o cale spre viitor și spre echilibru. E adevărat, că o mai hotărîtă renunțare la ceea ce sîntem nu s-a cerut niciodată.

„Arhiva pentru știință și reformă socială” nr. 1—2/1924, și în: LUCIAN BLAGA, *Zări și etape*, București, 1968, pp. 75—78.

DESPRE ROMANTISM

1925

Spiritul romantic se vrea fîntînă săritoare, ce așterne curcubeie multicolore peste realitate. Spiritul romantic își refuză atitudinea oglinditoare în raport cu realitatea dată. El se vrea spontaneitate creatoare și constructivă. Pentru Fichte, unul din cei mai reprezentativi gînditori, cari pot fi încadrați curentului (în sens larg), „eul abso-

lut", adică substratul ultim al existenței universale, e în esență „act creator". La început — dacă se poate vorbi despre un început — a fost, după concepția lui Fichte, fapta constructivă. Existența derivă din acțiune. Orice substanță statică e un derivat al unui dinamism primar. Ca să se poată manifesta „activ", eul absolut își creează singur rezistența, asupra căreia să poată lucra, un non-eu pasiv și plastic. Eul absolut, infinit (sau dumnezeirea cum îi zice Fichte mai târziu), e conceput în vădită analogie cu omul în acțiune. În perspectiva metafizicei idealiste a lui Fichte, „lumea simțurilor" obține o semnificație sui-generis. Pentru om lumea simțită devine „materialul sensibil al datoriei". Lumea simțurilor e făcută ca să acționăm asupra ei, să o prefacem; ea e material de construcție. „Lucrurile sînt în sine ceea ce noi trebuie să facem din ele". E aci una din afirmațiile atît de caracteristice pentru întreaga filosofie fichteană. Datele simțurilor, realitatea imediată n-au alt rost decît acela de a fi prelucrate din partea nenumăratelor euri individuale, în care se divizează „eul absolut". Evident, în toate aceste gînduri speculative accentul apasă asupra atitudinii creatoare. Romanticul nu se mulțumește niciodată cu ceea ce e „dat". Apetitul creației, de care se pătrunde romantismul în diversele sale manifestări, nu-și găsește poate nicăieri o mai strălucită expresie ca în metafizica lui Fichte. Concepția metafizică a lui Fichte este o alcătuire simfonică cu variațiuni pe un singur motiv: ideea creațiunii. Notăm că sistemul lui Fichte era numai începutul unei flore întregi de sisteme. Romanticismul, cu aversiunea sa față de datele imediate ale simțurilor și cu exaltarea „creațiunii", a prilejuit cea mai bogată floră metafizică din cîte cunoaște istoria spiritului uman. Schelling singur s-a însărcinat să clădească vreo cinci-șase sisteme, ceea ce e deosebit de simptomatic pentru efervescența romantică.

Științele, în dezvoltarea lor, urmează cînd o tendință mai constructivă, cînd una mai mult de înregistrare a faptelor. Nu e decît prea firesc ca în timpul romantismului științele să se resimtă de pasiunea creatoare. Marile idei constructive ale științelor exacte din veacul trecut datează din vremea „pasiunii creatoare". Amintim în Fizică „principiul conservării energiei", formulat întîia oară de Robert Mayer, un doctor genial care

În multe privințe a avut o soartă tragică de poet romantic. Robert Mayer pornise, ce-i drept, de la observații agere dar nu hotărîtoare, și de la experiențe oricum primitive, față de ale contemporanilor săi. Dacă n-ar fi fost dotat cu o imaginație constructivă, de factură romantică, Mayer n-ar fi putut să facă saltul decisiv pentru dezvoltarea mai departe a Fizicei. Formula enunțată de el avea să devină cel mai rodnic principiu științific al veacului, dar formularea „principiului” fusese condiționată de climatul constructiv al romantismului, mai mult poate decît de experiență. Din același timp al „pasiunii creatoare” (aproximativ 1800—1840) datează teoria „atomilor” a lui Dalton. Indiferent că ar fi o ficțiune sau o ipoteză plauzibilă, ideea atomilor a avut darul de a introduce o ordine imaginară în toate descoperirile ce s-au făcut în cîmpul vast al Chimiei timp de secole. Ideea „atomilor”, formularea ei, poartă semnele epocii, ea n-a putut să apară decît într-o atmosferă de cultivare a gesturilor larg constructive. În astronomie teoria cosmogonică a lui Laplace servea un model fascinant imaginației astronomilor. Nici această teorie nu era străină de spiritul constructiv al epocii. Matematicieni ca Lobatchevsky, Bolyai, Gauss, — rupînd într-un fel romantic cu tradiția clasicistă — arată că postulatul lui Euclid nu se poate demonstra, putînd astfel să fie înlocuit cu altele: în modul acesta se creau, în spații imaginare, alte geometrii tot atît de logic legate și de o structură arhitectonică nu mai puțin convingătoare ca a lui Euclid. Apariția geometriilor non-euclidiene este un strălucit exemplu de paralelism istoric: ele sînt contemporane cu construcțiile metafizicienilor și cu fuga artei romantice de realitatea nemijlocită.

În artă, lumea simțurilor, realitatea concretă, era ocolită principal. Închipuirea se refugia în trecut, în viitor, în depărtări exotice: exuberantul, utopia, aventura, hrăneau deopotrivă imaginația artiștilor și a poeților, profund nemulțumiți de ceea ce e „dat”. Concretul simțurilor era considerat ca simplu material: „un material sensibil al datoriei de artist”. Cam în asemenea termeni ar fi putut un poet romantic să parafrazeze moralismul lui Fichte. Lucrurile sînt în sine — ceea ce artistul poate să facă din ele.

Alături de poeți și artiști, teoreticienii mișcărilor sociale se gîndesc la o temeinică prefacere a societății:

descoperim și în atari preocupări, de caracter în general utopic, aceeași generală nemulțumire în raport cu ceea ce e „dat” — pe care o remarcăm și în celelalte „fenomene romantice”. Întîiele sisteme ale socialismului modern apar odată cu ivirea romantismului, iar deplina încheiere teoretică a socialismului (marxismul) coincide cu sfîrșitul romantismului, cu revărsarea acestuia în apele naturalismului. În deplină convergență cu înclinarea de a ocoli realitatea romantismului, socialismul trădează, la începuturile sale, și el, un caracter fantastic-utopic (Fourier, Cabet, Proudhon, Godwin, Owen). Acești reformatori sociali, trecînd peste orice considerații de evoluție istorică, cred în posibilitatea unei răsturnări raționale a ordinii existente și înlocuirea ei printr-o ordine mai mult sau mai puțin paradisiacă.

În apariția metafizicilor constructive, în născocirea geometriilor non-euclidiene, în ideile deschizătoare de vaste perspective în Fizică și Chimie, în utopiile sociale, în dragostea artistică de transcendent, de aventură, de exotic și de tot ce depășește „datul”, descoperim așadar una și aceeași „pasiune creatoare”. Această notă comună împrumută tuturor acestor apariții profilul unui mare val de viață istorică. [...]

Anecdota cosmică. Am încercat să surprindem cîteva aspecte ale fizionomiei romantice. Cele trei pasiuni, cum sînt acelea pentru mișcare, pentru creațiune și pentru elementar, pun în relief fizionomia unei epoci, chiar dacă prin aceasta am fi încă foarte departe de o caracterizare exhaustivă. Să adăugăm deci, natural fără de pretenția de a istovi înfățișarea spirituală a romantismului, că pasiunile, pe cari le-am relevat, își căutau întruchiparea cu predilecție în subiecte cu perspective universale. Materialul de amploare cosmică e aproape singurul care îngăduie fără de rezistențe prea serioase libera desfășurare a înclinărilor romantice. Artiștii romantici sînt artiștii subiectelor mari. Ei își subliniau pornirile, recurgînd, fără rezerve și fără scrupule, la „anecdote” în consecință. Ceea ce de multe ori era și destul de comod. Pentru mulți dintre ei simpla „anecdota cosmică” făcea de prisos întruchiparea artistică în înțeles superior. Dar chiar și la cei mai însemnați romantici o bună parte din impresia de mișcare și de elementar ce ni se comunică în contact cu

operele lor, cade în sarcina anecdotei cosmice. Cain al lui Byron, în setea sa de a „cunoaște“, e purtat de Lucifer prin toate sferele existenței, el vede luminile și monștrii fantastici ai altor ere geologice, așa precum îi înfățișează teoriile timpului (Cuvier), prin ceea ce patima de a „cunoaște“ a lui Cain se aprinde și mai mult. Cain își va ucide fratele, în cele din urmă, dintr-un fel de apetit filosofic de a pătrunde, de a înțelege acea teribilă realitate, care e moartea. Elementele, principiile, ultimele entități ale existenței — intervin efectiv și spectaculos în operele romantice. Cadrul scenic, în care Byron situează acțiunea și peripețiile personajului său Cain e lumea întreagă. Cain e adus în raporturi dramatice cu ultimele esențe. În *Manfred*, un alt poem dramatic al lui Byron, eroul neînfricat înfruntă lumea morților, puterile supraomenești și toate duhurile. În *Prometeul* lui Shelley joacă roluri: Pământul, Luna, Spiritele orelor etc. Într-un înflăcărat tablou al lui Delacroix, personajul biblic Iacob se luptă cu Îngerul care pare totuși Dumnezeu. În intenția de a da o impresie de monumentalitate elementară, romanticii obișnuiau să amestece, să dozeze elemente de anecdotă cosmică, adică un material plin de raporturi explicite cu universalul. N-am vrea să afirmăm că această încarnare de efecte ar fi neapărat o greșeală din punct de vedere estetic. Noi caracterizăm, nu cîntărim. S-a vorbit adeseori despre o înrudire între romantism și expresionism. În adevăr, înrudirea nu poate fi tăgăduită. Afinitatea se constată chiar în cadrul aspectelor la care reducem romantismul. Evident, aceleași înclinări le întîlnim și în expresionism, dar aci ele se realizează cu alte mijloace. Priviți de pildă un tablou de Van Gogh, bunăoară *Cîmpul cu lan și chiparoși*. Cei doi chiparoși, cu totul altfel decît chiparoșii liniștiți și cu sugestii de moarte ai naturii, izbucnesc din pămînt înălțîndu-se ca niște flăcări spre cer. Cînd zicem aici „izbucnesc“ ca niște „flăcări“, nu rostim simple comparații. Senzația izbucnirii și a flacării ce pîlîie, o ai aievea privind tabloul. Lanul e nebun, mișcat, nu de vînt, ci de-o putere lăuntrică ce-o au aci toate liniile. Tufele sînt vii, stîncile au voința să se urce spre tîrie, întocmai ca și dealurile ce formează fondul. E o creștere spre cer a întregului peisaj; cerul e un haos de lumină, cerul fierbe. Ai aci: un petec de cîmp, stufăriș, pietre, dealuri

și deasupra un cer ciudat ; dar totul e în mișcare pătimașă și de un dinamism al liniilor care-ți dă iluzia că asisti o clipă la creațiunea lumii. Munții nasc din adâncimi, iar chiparoșii nu sînt decît flăcări scăpate de sub scoarța pămîntului. Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte din subiect, prin materie ; expresioniștii îl realizează în afară de subiecte, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeași părere de sugestie ca și mișcarea prin spații a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomenești. Personajele din dramele unui expresionist modern nu trebuie să ia de piept cerul, spre a obține profilul încordat al unor forțe elementare ale naturii. Anecdoticul e înlocuit și de astă dată prin linie, ritm, expresie. Întru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale și efecte formale ; expresionismul purifică mijloacele, și mai indiferent față de subiect, înțește felul de a vedea și de a trata realitatea de toate zilele. Tinzînd spre elementarul dinamic, Delacroix ia în ajutor revoluții, viziuni dantești, mitologie biblică ; tinzînd spre acelaș elementar dinamic, Van Gogh pictează un lan de grîu, grădini, cîmpuri de varză.

Anecdotică cosmică se întrețese adesea și în știința romantică. Cuvier, spre a-și explica fosilele găsite în adînci straturi geologice, propuse o teorie, a catastrofelor și a repetatelor creațiuni, care în întregime era o simplă anecdotă cosmică (astăzi place foarte mult copiilor). Romanticii se simțeau oarecum trăind încă în cele dintîi șapte zile ale creațiunii : de aici atenția îndreptată dincolo de orizonturi, de unde puteau să vină tot alte și alte surprize. Mai mult decît se cuvine iubeau ei apoi grandiosul. Fapte de toate zilele, detalii oricum secundare și fără de vreo semnificație, se explicau repede — recurgîndu-se la ultime principii. Saltul de la realitate la mit se făcea cu cea mai mare ușurință și fără de nici o muștrare de cuget. Exaltarea unor simple trecătoare apariții istorice, friza nu odată absurdul. Hegel atribuia o însemnătate „cosmică“ apariției filosofiei sale. Hegel nu se sfiia de loc să susțină că în sistemul său culminează istoria : după el nu mai poate veni decît nefilosofia. Mai mult, în metafizica sa — așa credea el — spiritul absolut, adică Dumnezeu, ajungea la desăvîrșita cunoaștere de sine. E adevărat că o asemenea auto-apre-

ciere nu izvora la Hegel din orgoliu, cît din sensul gîndirii sale filosofice ca atare. Dar exaltarea avea loc, era posibilă, datorită chiar felului de a gîndi romantic. Saint Simoniștii așteptau de la reformele lor „a treia împărăție”, iar întîii socialiști hrăneau cu toată seriozitatea nădejdea unei întoarceri a stărilor paradisiace. Niciodată istoricii cu înclinări teologice n-au filosofat așa de mult ca în vremea romantismului asupra rolului „cosmic” al creștinismului. Tot în timpul romanticilor apăruse și mesianismul etnic cu acea ciudată proiectare a soartei unui popor întreg pe un plan transcendent.

Teoriile, în cari nu interveneau aluzii, perspective, raportări, sugestii „cosmice” era cuvîntul cel mai grav din dicționarul lor.

„Adevărul literar”, 8 febr. 1925 și în : LUCIAN BLAGA, *Zări și etape*, București, 1968, pp. 84—87.

TUDOR VIANU NOTE ASUPRA CUBISMULUI

1925

Acestea nu sînt un elogiu și nu sînt o apărare a cubismului, nu sînt nici o critică a sa în înțelesul care se dă de obicei acestui cuvînt. Cubismul există. A-l nega nu înseamnă a-l suprima. A-l disprețui nu înseamnă a-l întrece. Pentru că există trebuie să răspundă și unei necesități și observatorul are ocaziunea să fixeze cîteva note care pot fi interesante. *Ars longa* a proverbului poate fi interpretată și altfel de cum e amintită acolo. Producția artistică a unei epoci întrece adeseori limita ei normală de înțelegere nu numai pentru că, după cum se spune cu oarecare emfază, încearcă o sinteză căruia numai viitorului îi este dat s-o desăvîrșească, dar uneori pentru că analizează și pune în libertate elementele unei vremi imediat anterioare, pregătind și o înțelegere mai adîncă a trecutului. A trata cu intoleranță o mișcare artistică nouă — fie ea excentrică sau chiar anarhică, — înseamnă a avea puțin simț pentru totalități. A-i opune o siguranță îngîmfată de principii, înseamnă a dovedi tocmai lipsa însușirii care împodobește mai mult pe filistinul culturii, lipsa prudenței. Ritmul precipitat și atitudinea extatică a profetilor trebuie să ne rămînă cu toate acestea tot așa de străine. E vorba să indicăm în

trăsături scurte dimensiunile ideii cubiste și s-o punem în legătură cu unele din cele ce s-au realizat sau gândit în marginea sau înaintea ei.

Este în adevăr greu a vorbi despre cubism ca de o mișcare cu totul independentă. Oricît de neașteptate ar fi impresiunile pe care le primește acel ce vrea să se orienteze în producțiunea foarte variată, foarte activă și foarte îndrăzneată a acestor artiști, puțința unei legături cu trecutul i se va prezenta întotdeauna. Cubiștii înșiși sînt departe de a se defini prin negație totală. Dimpotrivă, conștiința unei sarcini transmise istoricește caracterizează mentalitatea lor ca grup și ajută la înțelegerea tendinței generale pe care o servesc. Nevoia de a căuta motive și justificări în trecut mi se pare de altfel o trăsătură de concepție comună tuturor manifestelor artistice care s-au scris vreodată. Contrastul dintre ideea „nouă” și exemplul vechi, asocierea dintre violența inițiativei și liniștea tradiției, șarja împotriva „academismului” contemporan tocmai în numele acelora care păreau a fi părinții lui legitimi, caracterizează deopotrivă toate încercările de a introduce o atitudine recentă. O poziție disociativă vine să controleze aci contextele fixate de școală și să obțină din variarea raportului elementelor un nou punct de vedere. O revoluție artistică este rareori așa de radicală pe cît o crede privirea alarmată a publicului contemporan; ea este mai degrabă o încercare de a îmbroscăta problema eternă a artei. Și artiștii sînt cei dîntîi s-o recunoască. Nu trebuie să ne mire astfel dacă — într-un curent care și-a făcut loc mai ales în Franța — am văzut reprezentanți ai unei inspirații foarte îndrăznețe reclamînd moștenirea lui Cézanne sau Courbet, a unui Ingres sau El Greco, a cutărui mare maestru venețian sau florentin. Urmărirea unei succesiuni așa de îndepărtate ne-ar duce totuși să rătăcim. Găsirea atîtor puncte de contact ar risca apoi să piardă din vedere ceea ce este specific și ceea ce rămîne în definitiv de subliniat. Legătura cu trecutul cel mai apropiat este o metodă mai sigură, pentru că ea ne ajută să desprindem nu numai ceea ce este ideal-istoric, ca un element repetat la intervale mari de timp din necesitatea unui complex analog de condiții, dar și ceea ce este istoric-cauzativ în experiența de artă de care ne ocupăm.

Împotriva tehnicii și viziunii impresioniste care puneau greutatea pe factorul „culoare”, câțiva artiști mai tineri au pus importanța factorului „desen”. Învățătura lui Cézanne, care voia să introducă în pictură elementele de impresie ale arhitecturii și ale modelajului s-a cristalizat în cuvinte de ordine și a devenit prima bază de tradiție a unei mișcări în dezvoltare.

Deși încă un mare colorist, maestrul de la Aix încetează de a insista asupra jocului luminos al atmosferei și asupra alternanțelor vii ale tonurilor. Servind o inspirație mai idealistă, ambianța sa nu se mărginește la acea stimulare a senzorialului care, purtându-ne prin medii călduroase sau reci și făcându-ne părtași la tremurul universal al luminii, alcătuia întreaga poezie fiziologică a impresionismului. Culoarea sa folosește tonuri mai puțin variate și se adună în mase mari și în contraste epice. Umbra și lumina se distribuie în peisagiile sale după indicația unui gest larg și tinde să ne dea ideea unei acțiuni generale. O preferință vădită pentru mecanica fabuloasă a naturii, pentru energiile ei posibile sau actuale, constituie substratul religios al inspirației lui Cézanne. În locul naturii pe care impresionistii o ofereau sufletului dornic de o senzație agreabilă și repauzantă, apare aici o natură care trebuie adorată. Valorile ei nu le va găsi omul civilizației noastre în felul său de a vedea natura : ca pe o tovarășă a clipelor de liniște sau veselie. Natura lui Cézanne este mai degrabă un complement necesar al ființei omenești, menit s-o întregască și s-o înalțe la o conștiință cosmică. Poziția aceasta proprie ființei religioase devine ea însăși motivul inspirației în acele pânze simbolice în care, om și natură găsindu-se împreună, gestul ființelor este reluat de lucruri și multiplicat în toate detaliile unui spațiu colosal. Așa, de pildă, în cunoscutele *Bacanale* unde frământarea personagiilor se repetă în volbura fantastică a norilor, sau în pânza *Les Baigneuses* în care grația caracteristică a trupurilor găsește un ecou în subțirimea și curbura analogă a copacilor care le protejează. Dacă impresionistii erau mai ales lirici, Cézanne este mai ales dramatic. O acțiune este totdeauna motivul lui și pentru aceasta îi trebuie o reprezentare mai precisă a spațiului tridimensional. El reușește să întreacă astfel convențiunea vizuală care obține din descrierea în suprafață reprezentarea în

spațiu și ajunge oarecum să dea un sistem de echivalențe pentru realitatea rotundă a obiectelor, pentru adîncimea lor. O problemă nouă se punea picturii ce se găsea de acum în măsură să strîngă mai de aproape legăturile cu surorile sale în plastică. Printre consecințele acestei idei trebuie căutată și revoluția cubistă.

În același mod artiștii germani pun în lumină relațiunea lor cu un moment anterior al evoluției. Influența pe care a exercitat-o în ultimii douăzeci de ani opera elvețianului Hodler nu pare a fi fost de mică importanță. Dacă impresioniștii insistau asupra unității obiectelor vizibile întrucît ele nu exprimă decît grade felurite de intensitate a luminii, dacă ei le inundau în aceiași baie de raze și notau apoi puterea de răsfrîngere a fiecăruia din ele, Hodler accentuează tocmai independența obiectelor întrucît fiecare manifestă un dinamism particular. Dacă se mai poate vorbi cu toate acestea de o unitate a obiectelor, ea nu este aceea a unui mediu care le cuprinde laolaltă, ci aceea a unei legi care le comandă deopotrivă. Oricine a văzut vreo pînză de-a lui Hodler poate verifica aceste impresii. În *Wilhelm Tell*, eroul care sparge norii și iese la iveală, cu arcul în mîna stîngă, cu mîna dreaptă ridicată, amîndouă brațele deschise larg, pășind înainte și în momentul în care greutatea cade pe piciorul stîng, este strict individualizat într-un contur aproape schematic. Nici o comunicație între statura eroului și mediul ambiant ; așezarea ei în spațiu și caracterizarea acestuia din urmă rămîne numai o problemă de decorațiune. Apoi, așa cum impresiunea se produce, sîntem mai puțin înclinați de a închipui continuitatea mișcării personajului în spațiu, ci îl menținem mai degrabă în această scurtă clipă de odihnă în care se exprimă, concentrîndu-se pînă la explozia apropiată, energia pe care artistul a dorit s-o glorifice. Desigur, nu este dat picturii să fixeze din mișcare decît un moment reprezentativ — și lucrul acesta a fost de multă vreme recunoscut. La Hodler însă momentul ales este mai mult simbolic, decît reprezentativ ; el tinde mai puțin să integreze o evoluție unitară, cît să sugereze fondul simplu și general al unei individualități, ideea unei legi permanente a vieții. Cu drept cuvînt Fr. Burger a putut vorbi de o „teorie a cunoașterii“ a lui Hodler ! Ideea de lege este factorul de unitate și în pînze de compoziție ca aceea

numită *Lupta de la Näfels*. Elementul individual este încă mai absent aici. Fizionomiile sînt acoperite de brațele care se ridică. Dar intenția care grupează în mod simetric cele cinci staturi principale și mișcările lor respective nu poate lăsa nici o îndoială. „Hodler nu descrie, spune Fr. Burger, personalități diferențiate, ci numai, prin ajutorul repetiției regulate a unui aceluiasi motiv de mișcare, identitatea voinței care conduce și stăpînește pe luptători“ (*Cézanne und Hodler*, pag. 46).

A sugera acțiunea necesară a unei legi implică, pentru reprezentarea plastică respectivă, o simplificare a conturilor ei pînă la cele mai generale dintre liniile de forță care au produs-o. Acțiunea formei imanentă materiei, după Aristoteles. Și în realitate obiectele vii au particularitatea de a manifesta o lege așa de variată în acțiunea ei, cu puncte de sprijin așa de apropiate, răsfrîntă în zeci de componente care se concurează, se sprijină și se combat, încît întregul armonios care rezultă nu lasă să subziste nici o idee în afară de obiectul în sine. O frîngere, o particularizare așa de variată a legii unei structuri lasă impresiunea accidentului, a jocului și a libertății. În frumusețea omenească nimic nu vine să subordoneze impresia unei idei ; nici un destin nu apasă din afară și nimic nu te invită la reflecțiune. Totul își ajunge sieși ; e o faptă completă și liberă care nu cere explicația unui motiv. Am spune, dimpotrivă, că „urîtul“ și „caracteristicul“ sînt aparențele în fața cărora îi place filozofului să se oprească. Aci impresia atîrnă de idee. Aparența invită la reflecțiune. În structura acestor obiecte, legea de producere respectivă schițează un traiect energic și mai simplu. Ea subțiază sau ascute toate liniile feței ca la florentinii lui Donatello sau împinge maxilarul inferior într-un prognatism monstruos ca la unii din Habsburgii spanioli. Un sens unic sau o trăsătură singulară domină aceste figuri — și ea ne vorbește de o idee care a lucrat în materie cu forța inexorabilă a unui destin.

O asemenea idee rămîne legată de o individualitate. Nu o asemenea idee și nu o lege particulară vor cubiștii să ne sugereze. În ce are ea mai general legea unei structuri este însă mecanică și forma care o manifestă mai bine este acea cristalină. Acesta este unul din postulatele cubismului care poate fi astfel considerat ca extrema stîngă a artei de caracter.

La Hodler legea fenomenului nu este încă mecanică ; dar tendința de a reprezenta legea, adică ceea ce în individ este supraindividual, o putem întâlni de pe atunci. Împrejurarea aceasta face din Tell un simbol al mișcării în nemișcare. Potențialul energiei este ridicat aci pînă în pragul exploziei. La cubiști orice interes este retras fenomenului ; problema care li se pune este numai aceea a felului cum legea activează sau a activat în aparență. Lucrări ca renumita sculptură *Dansul* de Alexandru Archipenko, în care brațele și picioarele devin simple pîrghii, sînt montarea plastică a unei relațiuni de forțe. În *Pierrot dormind* de Hettner, nu mai este reprezentată legea în funcțiune, ci așa cum ea a lucrat pînă a învinge întreaga rezistență a materiei vii. Personajul este literalmente mineralizat ; el zace la pămînt ca o bucată de stîncă martoră a forțelor care au comprimat-o vreme îndelungată. Ovalul feței este descompus în suprafețe. Suprafețele adînci cu cele verticale completează pretutindeni o structură cristalină. Ceea ce la Cézanne rămîne încă un sistem sugestiv de echivalențe pentru realitatea spațială a obiectelor, devine aci o reprezentare hotărîtă a celor trei dimensiuni.

Metodei cubiste pe care am caracterizat-o astfel în mod general, i se pot găsi și alte antecedente însemnate în trecutul artei. O apropiere ideal-istorică de data aceasta vine să precizeze mai de aproape atitudinea ei. S-a observat că de cîte ori între artist și natură a apărut un raport religios specific, care poate fi desemnat prin numele de „transcendență“, am avut și o artă tinzînd către o reducere cristalină a obiectelor reprezentate. A cere conformitatea cu natura, a adora în mod exclusiv frumusețea, înseamnă a rămîne numai în punctul de vedere greco-roman. Punctul de vedere primește însă o modificare însemnată dacă ne întoarcem către producția dezvoltată în culturile asiatice sau în acelea care au suferit influența înțelegerii de viață asiatice. Lucrul a fost bine pus în lumină într-o lucrare devenită celebră : *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer și care face uneori impresia unui prolog la cubism.

Worringer socotește că însăși estetica modernă, aceea care a făurit noțiunea de *Einfühlung* : contopirea simpatetică cu lucrurile, păstrează același exclusivism al punc-

tului de vedere mediteranean. De el se deosebește tendința abstractivă a asiaticilor, care, departe de a manifesta aceeași simpatie și pierdere în lucruri, vor mai degrabă să rețină ceea ce în ele este permanent. „În timp ce tendința simpatetică“ (*Einfühlungsdrang*), spune Worringer, are drept condiție o fericită familiaritate panteistă între om și fenomenele lumii externe, tendința abstractivă este consecința unei mari neliniștiri a omului de către aceste fenomene și corespunde sub raportul religios unei puternice colorări transcendente a tuturor reprezentărilor sale. Am dori să numim această stare : „spaimă spirituală de spațiu“ (pag. 19—20). Ea s-ar putea compara cu acea agrofobie, frica de locurile întinse, care stăpânește în mod bolnăvicios pe unii oameni. O explicație curentă atribuie fobia piețelor unei rămășițe din faza de dezvoltare a omului, în care orientarea în spațiu era încredințată deopotrivă ochiului și pipăitului. Ridicarea pe două picioare l-a abandonat numai conducerii ochiului și lucrul acesta n-a putut merge la început fără un anumit sentiment de nesiguranță. Acest sentiment revine apoi când și când chiar dacă dezvoltarea ulterioară i-a dat, odată cu avantajul obișnuinței, siguranța superiorității sale intelectuale. În același mod, dezvoltarea raționalistă a umanității a putut reprima frica primitivă a omului, așa cum el trebuie să se fi simțit pierdut în mijlocul universului. Instinctul metafizic al popoarelor orientale s-a opus însă unei asemenea dezvoltări raționaliste și ele au continuat să resimtă relativitatea dureroasă a fenomenelor, vâlul Majei aruncat peste fața adevărată a lucrurilor. Aceea ce s-a numit : spaima spirituală de spațiu, a stăruit și mai departe, deși nu în fața cunoașterii în fața enigmei mute a lumii, ci deasupra ei, deasupra enigmei socotite de acum nedezlegabile (pag. 20—21). „Chinuite de complexul confuz și de veșnica schimbare a fenomenelor externe, continuă Worringer, popoarele acestea erau stăpânite de o mare dorință de liniște. Nevoia de fericire prin artă, ele nu o căutară în contopirea cu lucrurile, în trăirea fericită în ele, ci în extragerea din arbitrarul și accidentalul lumii, și prin apropiere de formele abstracte, în eternizarea lor și în găsirea unui punct de odihnă din mijlocul goanei neîncetate a aparențelor“. Așa s-a întâmplat în Egipt și în întreaga Asie. Așa s-a întâmplat ori de câte ori pe cale

religioasă sau altfel o concepție orientală s-a impus în Europa — la Roma în antichitatea târzie, în Bizanț etc.

Înfrățirea cu Orientul este unul din motivele favorite ale teoriei cubiste. El există în complexul interesului pe care modernii îl acordă, de câteva decenii, artei asiatice. Dacă însă într-adevăr abstractismul unui Picasso de pildă exprimă un nou moment de dominație a atitudinii religioase orientale, o nevoie de asceză, și un nou pesimism al cunoașterii, rămîne numai o ipoteză. Ea poate fi supusă studiului ca un capitol curios al misticii moderne.

Într-un punct esențial mi se pare că vederile lui Worringer nu se pot susține. A face din simpatia estetică un proces limitat la înțelegerea artei greco-latine este ceea ce poate stîrni împotrivirea cea mai categorică. Dacă noțiunea de *Einfühlung* valorează ceva e numai întrucît desemnează un mod general de apreciere a obiectelor estetice. Un mod general, și să adăugăm îndată : un mod elementar. În fața unor obiecte de artă de oarecare complexitate, procesul schematic al simpatiei se înfășoară în atîtea straturi de asociații, pune în mișcare asemenea mase de reprezentări încît înfățișarea sa primitivă devine de nerecunoscut.

Estetica simpatiei joacă asupra analogiei cu actorul. După ce într-o fază anterioară, filozofia artei făcuse din contemplatorul de artă o ființă pasivă, folosind în nemișcare avantajele unei inexplicabile stări de grație, estetica modernă îl prezintă dimpotrivă, ca esențialmente activ. Asemeni cu actorul, de care un salt peste rampă îl apropie, mărginit însă la jocul în raccourci al „imitației interne“, el reface în sine direcția, proporțiile sau forma obiectelor ce i se oferă. În spațiul restrîns al modificărilor organice, el poate să aibă salturi svelte de curbă, ondulații nesfîrșite de valuri, ascensiuni grațioase de spirală, se poate simți vast cît o cîmpie și predominant ca un munte. Calitățile matematice ale lucrurilor se transformă în adjective morale. Totul îl stimulează la activitate și propriul lui organism devine un sistem de interpretare a lumii, un dispozitiv abil care primește impulsii și dă înapoi valori emoționale. Lumea la rîndul ei devine un prilej de imitare, o invitație la joc ; sub scoarța ei se revarsă substanța actorului, îi împrumută un sens,

o însuflețește. Actor și lume se unifică astfel și realizează pentru întâia oară o conștiință care nu mai suferă presiunea și limitele unui „eu“.

Simpatia estetică nu poate fi socotită ca valorînd numai pentru produsele artei greco-latine. Jocul de forțe din *Dansul* lui Archipenko nu devine o realitate estetică decît în măsura în care imitația internă îl reproduse. Numai în felul acesta se dezvoltă în noi o conștiință de mișcare și putem vorbi de dinamismul compoziției ca de o însușire estetică. Și dacă aici poate fi descoperită încă ceea ce Worringer numește „linia vieții“, vom spune că însuși portretul lui Hettner nu devine o asemenea realitate decît sub condiția de a reface în noi raportul împietrit al suprafețelor sale, de a ne simți într-un fel noi înșine cristalizați.

De unde atunci deosebirea pe care Worringer credea s-o poată face între *Einfühlung* și tendința abstractivă, cînd înseși reprezentările fixate de acestea nu dobîndesc realitate estetică decît prin mijlocirea aceluiași proces de simpatie? De unde deosebirea dintre o frumoasă statuie grecească și unul dintre exemplarele comune artei orientale și încercării cubiste?

K. Groos observă undeva că „în imitația internă“, spectatorul de artă se comportă asemănător servitoarei care, vrînd să aranjeze obiectele de pe masă în opt colțuri, o înconjură fără a reface în mod exact conturul ei geometric. Servitoarea poate să refacă totuși acest contur cu cea mai mare îngrijire și cu o atenție deosebită pentru ritmul pașilor ei: mișcarea ei poate să dea atunci idee de imitația internă cerută în cubism.

Dar chiar dacă această imitație ar urmări de aproape colțurile unei frumoase statui grecești, impresia rezultată nu va fi aceea severă și concentrată pe care o procură conștiința unei legi dominînd deasupra lucrurilor. Linia frumuseții, spunea pictorul Hogarth, este serpentina și curba ondulatorie a valurilor. Este, adică, aceea în care progresul desfășurării de la A la B este așa de ușor, încît urmărirea ei produce simțirea nemijlocită a spontaneității. Ea este produsul unei mari mulțimi de rezultante și dă tot atît de puțin socoteală de comportamentele care au produs-o, după cum o bilă care ar urma-o în cădere ar fi conștientă de cauzele mecanice care o mișcă. În forma cristalină, dimpotrivă, imitația

internă suferă o dezintegrare. Ea nu mai este un act liber fără o conștiință de motive, ci o faptă care în dezvoltarea ei expulzează sub forma reflecției cauzele care o determină. Tot astfel, omul care merge sau citește ritmic, proiectează în afară și menține înaintea ochilor minții principiul care îl comandă. Interesul pe care îl poate purta unui astfel de exercițiu este de a se simți în același timp actor și spectator conștient al propriului său joc. Este secretul actorului stilist sau al preotului care oficiază, al tuturor aceluia care ascultându-se când vorbesc și privindu-se când se mișcă, extrag din această dublare o îmbogățire a senzației, o conștiință îmbătătoare de ritmuri. Această stare a fost puțin studiată de psihologie: ea poate însă bine explica genul de satisfacție procurat de arta abstractă a orientalilor și de unele din produsele cubismului modern. Ea prezintă pe de altă parte avantajul de a nu restrânge, fără îndeajunsă motivare, premisele generale ale esteticii simpatiei și de a menține cu toate acestea însușirile unei atitudini estetice în adevăr originale.

IDEM, 1925 și 1972, pp. 163—172.

TEHNICĂ TEORETIZATĂ

N. TONITZA

JURNALUL UNUI PICTOR (fragment)

Paris, 16 decembrie 1909

Nu în varietatea culorilor stă arta unui colorist, ci în felul cum știe el să armonizeze și să echilibreze între ele două mase mari, predominante, de culoare.

Deci, cel ce distinge cele mai subtile nuanțe de culori și cele mai multe, nu e întotdeauna înzestrat cu darul de colorist.

Între a armoniza două mase de culori și a le echilibra e o diferență. Armonizînd, ții cont de calitatea culorilor, echilibrînd, de puterea lor de luminozitate.

Rembrandt a știut mai cu seamă să echilibreze masele de culori.

Carrière de asemenea.

Watteau și Corot la franțuji excelează în armonizare. Cei mari dibaci armonizatori rămîn însă venețienii, cu Tizian și Veronese în frunte.

17 decembrie

Încă nu știu cum se definește „caracterul“, mi se pare însă a fi un lucru foarte complicat, o sinteză de mai multe cele. „Expresia“ e o exteriorizare a unei stări sufletești (sau organice) prin ajutorul mușchilor feței. Sînt expresii de scurtă durată și expresii mai continue.

Expresiile de scurtă durată, pasagere, sînt în foarte slabă legătură cu „caracterul“, expresiile continue îmi par a fi rude mai de aproape cu el.

Mulți portretiști sînt aplaudați pentru portretele lor „expresive“. Nu însă „expresia“ ar fi trebuit să fie scopul lucrărilor.

17 decembrie

În fața unei opere de artă întreabă-te mai întîi : ce anume coardă din sufletul artistului vibrează aici ? și apoi : cum vibrează ea și cît de intens ?

N-ai să găsești niciodată doi oameni normali, întocmiți la fel sufletește ; cu atît mai puțin doi artiști.

19 decembrie

Un raport absolut între două mari personalități artistice nu se poate stabili. Înțeleg raport între valoarea lor pur artistică, iar nu raport între valoarea lor ca cetățeni cugetători, oameni de bine etc.

20 decembrie

E superficial a afirma că Venera din Milo e o operă de artă, pentru că în ea se găsesc reunite „proporția dintre linii cu maiestatea figurii“, — precum ar fi de asemenea superficială afirmația că piticii lui Velázquez sau ologii lui Goya ar fi capodopere pentru că... „urîtenia figurilor merge de minune cu stîlcitele proporții...“

21 decembrie

Un artist care n-are momente de o sfișietoare descurajare, artistul care nu trece prin timpuri cînd se crede un „nechemat“ — nu e un adevărat artist.

22 decembrie

Un artist păstrează în cutele cele mai intime ale sufletului — și în general fără să-și dea seama clar — elementele idealului său artistic.

Zic „elementele“ și nu idealul întreg, pentru că acesta nu poate exista, de la început, întreg și desăvîrșit în el.

23 decembrie

A crea ? A lua din lumea ce ne înconjoară, din lumea materială sau din lumea morală, elemente dispartate, și a le sistematiza apoi, a le lega la un loc, făcînd un ce întreg și logic.

Dacă acest lucru nu e scăldat în acel duh de viață, rupt din însuși sufletul artistului, „creația“ nu e operă de artă.

Duhul acesta de viață diferă de la artist la artist, e ceva care nu se poate defini nici pune la cântar.

24 decembrie

Unitatea în varietate și varietatea în unitate e fraza ce se întâlnește mai adesea în gura „esteticienilor“, că aceasta ar fi una din condițiile unei opere de artă. Se prea poate !

Dar atunci orice rigidă neghiobie, îndeplinind această condiție, ar trebui să fie înzestrată cu o cât mai mică părtică de valoare artistică !

25 decembrie

Simplicitatea și chiar naivitatea mijloacelor tehnice fac mai vizibilă emoția artistului ;

sau :

Intensitatea unei emoții e în raport direct cu simplitatea traducerii în afară.

(De pildă : Puvis de Chavannes în *Sărmanul pescar* ; Rembrandt în *Discipolii din Emaus*, Millet în *Angelus*).

CAMIL RESSU COMPOZIȚIE ȘI ARMONIE

1910—1914

Ne-am obișnuit să numim compoziție un tablou care reprezintă mai multe figuri, sau una singură, evoluind într-un decor oarecare, spre deosebire de un simplu cap ori ghiveci cu flori, pictate fără nici un alt accesoriu, pe un fond uniform. Totuși, ca și în primul caz, pictorul a făcut, și în celălalt, o compoziție.

A compune înseamnă să înscriem pe o suprafață plană, într-un echilibru de linii, forme și culori, mase compacte și spații goale care să formeze o alternanță armonioasă și unitară.

Cînd are de pictat trei personaje, pictorul apropie două și depărtează pe cel din urmă, ca să obțină mase compacte diferite. Nu lasă pe pînză goluri neexpresive sau insuficient diferențiate, nu repetă aceeași combinație de linii, forme ori volume, pentru că fenomenele din na-

tură nu se repetă niciodată sub același aspect. Și tot atât de temeinic urmează aceeași normă în amenajarea pentru umbră, lumină și culoare.

Cînd compune un tablou, pictorul își pune în față probleme de linii, de volume și culoare. Acestea sînt elementele lui plastice cu care-și construiește tabloul.

Elementele de care se servește artistul sînt ca și cuvintele scriitorului: au forță de evocare, deșteaptă senzații și stări sufletești diferite: linia dreaptă orizontală sugerează liniște, acalmie, linia frîntă dă impresia de agitație, de mișcare. Culoarea roșie exprimă putere, acțiune; galbenul, lumină, veselie; umbra, locuri tainice, mister etc.

Spațiile au și ele expresia lor: un spațiu întins evocă singurătate și izolare, sau dacă este mai mare, deasupra sau dedesubtul motivului, ne dă impresia de altitudine.

Aceste elemente formează baza pe care artistul își edifică creația lui și definesc subiectul, astfel ca ansamblul de elemente constitutive să împrumute tabloului senzații corespunzătoare subiectului.

În tabloul *Pluta Meduzei* de Géricault, primul lucru ce ne impresionează este gama generală a tabloului, verzuie mohorîtă; tonalitatea ne evocă o depresiune. Cerul întunecat, amenințător, linia ruptă și contorsionată a compoziției, ne sugerează neliniște apăsătoare.

Privind tabloul, fără să cunoaștem subiectul, simțim că acolo se petrece o dramă.

Géricault, ca un adevărat artist, a reușit să exprime, prin mijloace specific plastice, scena groaznică a unor naufragiați. Tema anecdotică a subiectului nu face decît să sublinieze viziunea pur picturală a artistului. E o înmănunchere a resurselor de exprimare cu efectul ce voim să-l concretizăm.

Toate elementele unui tablou, prin semnificația lor, prin ritmul liniilor, prin expresia și echilibrul lor, sînt solidare și convergente în stabilirea temei, unității și armoniei operei.

În pictură nu s-au găsit încă legile armoniei, așa cum în muzică s-au precizat condițiile grupării sunețelor și ritmul de durată; instinctiv artistul simte, alege și redă intensități de exprimare personală, caracteristice subiectului ales și predispozițiilor sale sufletești.

Din observarea tablourilor măștrilor mari, s-a încercat și în arta plastică să se definească un principiu care guvernează armonia liniilor, formelor și volumelor, principiu care se rezumă la alternanța între raporturile cantitative și dimensionale, denumită *amphibrak* (din grecescul *amphi* = între două, și *brak* = scurt) adică între două lungi una scurtă.

De la acest principiu aflăm însă prea puțin lucru. Armonia ca și proporția sînt în însăși firea artistului. Totuși există o neînțelegere între spectator și pictor. Niciodată n-am văzut atîta lume amestecîndu-se în creația pictorului, dîndu-i sfaturi și corectîndu-l.

Corectura unui tablou nu e un lucru ușor, cum cred sfătuitoarii noștri; am putea să le spunem că o corectură nu este posibilă decît începînd *da capo* alt tablou. Criticii ar trebui să-și înceapă meseria luînd mai întîi lecții de artă.

Corectura nu dovedește decît nepriceperea celor care o fac, iar acceptarea ei este mărturisirea neputinței artistului.

Calitatea unui tablou nu constă în frumusețea desenului, în perfecția expresiei, a mișcării, în forme sau în culori, luate calitativ izolat, ci în raportul echilibrat al tuturor elementelor ce constituie armonia întregului tablou. E de ajuns să adăugăm sau să suprimăm o parte din însușirile esențiale, să schimbăm o linie sau să modificăm un singur colț al tabloului, ca echilibrul întregii compoziții să se piardă, să devină contradictoriu, monstruos chiar. Fiindcă nici unul din elementele ce compun tabloul nu poate fi modificat, fără ca să nu influențăm deformant tema ce ne-am propus-o.

MATERIA ȘI ARTISTUL

1912—1915

Pictorul trebuie să gîndească
cu pensula în mînă.

Balzac

Artistul plastic este singurul artist pe care îl preocupă în cel mai înalt grad materia, pentru că materia este elementul brut din care el își făurește opera.

Creațiile lui — un tablou, un bust — nu sînt numai producții spirituale, abstracte, ci totodată creații concrete, reale, obiecte palpabile de sine stătătoare; artistul le construiește din materie, așa cum meseriașul își construiește obiectele proprii meseriei lui.

Buna reușită depinde de felul materiei, ca și de calitățile ei.

Materiile cu care lucrează pictorul au fiecare caractere proprii, care îl obligă să dea operei lui o anumită formă și configurație.

Formatul pînzei sau suprafața peretelui unui edificiu determină linia compoziției, placa de aramă, piatra, hîrtia, decid asupra felului gravurii, fresca, acuarela, ca și materiile altor tehnici, hotărăsc exprimarea lucrării. Prima pată de culoare aruncată pe tablou este decisivă pentru urmărirea întregii game de tonuri, ca în muzică, unde vioara primă reglementează sunetele tuturor instrumentelor din concert.

Ceea ce este un eveniment pentru un romancier este pînza și vopseaua pentru pictor sau marmura pentru sculptor.

Materia brută este primul impuls de la care pleacă artistul ca să-și definească schița ce-i prezintă natura. Legea construcției unui tablou este reconstrucția reală și concretă a vieții, prin documentul brut al materiei. Obişnuința permanentă a artistului de a se preocupa de materie, a devenit la fel o a doua natură.

Pictorul gîndește materializînd.

MIȘCARE ȘI STABILITATE

1920—1922

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.

Baudelaire

Muzica vorbește prin sunete, arta scrisului prin cuvinte, arta plastică prin imagini.

Ca să compunem o melodie sau o descriere literară, sunetele și cuvintele se desfășoară unul după altul, explicînd succesiv subiectul.

Subiectul muzicii și tema scrisului se prepară, își arată originea, se conduc, se dezvoltă ca extinderi în timp, pînă ajung la rezultatul final. Sunetele muzicii, ca și cuvintele scriitorului, se succed treptat, desfășurate în continuă mișcare.

Imaginea plastică nu se poate prezenta succesiv, ca sunetul și cuvîntul, și nici ca o curgere de clipe în vi-ziunea de pe ecranul cinematografului. Imaginea în rea-lizarea pictorului este unică și fixă.

Arta muzicii și scrisului sînt arte în mișcare, arta plastică este o artă statică.

Cu toată îngrădirea artei noastre în a exprima miș-carea, artistul a căutat mijlocul de a o sugera, izbutind **fără a contrazice echilibrul static, baza artei lui.**

Mișcarea în artele plastice este redată printr-un ar-tificiu, pe care artistul îl obține zugrăvind un singur mo-ment dintr-o succesiune de mișcări.

Nu orice moment al acțiunii dă iluzia de mișcare ; artistul alege totdeauna începutul sau sfîrșitul mișcării, pentru că ele notează momente statice ale mișcării.

Pictorul nu zugrăvește trecerile intermediare, nestabile ; el fixează brațul omului cu toporul ridicat deasupra capului, cînd face efortul să lovească, sau ultima clipă din gest, cînd brațul întins a sfîrșit mișcarea și a căzut pe buturuga de lemn. El nu poate zugrăvi brațul la jumătatea traiectului, după cum nu e în măsură să redea nici pasul dintr-o mișcare neterminată, surprins într-un picior, suspendat în gol, ca într-un instantaneu al obiectivului fotografic. Aceste imagini intermediare contrazic stabilitatea imaginii și nu dau justa impresie de mișcare.

În mișcările expresiei feței, pictorul urmează aceeași lege : se ferește să fixeze oroarea, bucuria, dezgustul, disprețul sau atenția în stare de paroxism ; nestabilitatea acestor expresii, deformează figura umană, fără să ex-prime stabilitatea în mișcare.

Nu găsim în toată arta picturală un exemplu de fi-gură care rîde cu gura căscată la maximum sau face gesturi excesive. Aceste expresii, duse la extrema limită, dau impresie de grimasă șarjată, de care se servesc numai caricaturistii slabi ; ei confundă fondul profund al si-tuațiilor — din care reiese ridicolul — cu gesturile și

expresiile sărite dincolo, în extremismul falsificator și ne-verosimil.

Artele plastice pun în evidență natura omului fără accidente mobile, în limitele firescului.

Dacă pictura este îngrădită să se exprime prin forme succesiv descriptive, sculptura este mai puțin liberă a reprezenta scene în care domină semnele expresive ale mișcărilor intermediare.

Statuia este statică și solitară, ea impune exprimarea dinamismului redus la imobilizarea mișcării. Ea nu-și permite forme retorice, de aceea în sculptură scenele istorice, anecdotice, sînt reprezentate frecvent în basorelief, dîndu-se importanță gesticulării mai mult decît figurii.

Nu-i ușor să înțelegem o operă de artă plastică. Unui om simplu nu i se pare nimic de prost gust. Spectatorului plastic îi trebuie un minimum de educație artistică, fără de care nu poate să deosebească, în artă, urîtul de frumos, și destulă imaginație ca să fie în stare a face legătura între ceea ce pictorul a evocat și ceea ce a lăsat deoparte. El vrea să vadă nu numai ce este cuprins în tablou dar și ce gîndește el însuși, precum copilul care a desenat un cap de profil, nu uită să-i puie amîndoi ochii, exprimînd, nu numai ce vede ci și ceea ce știe. Este trebuința omului naiv, care vrea să spună dintr-o dată mai mult decît realul viziunii.

CAMIL RESSU, *Insemnări*, București, 1967, pp. 81—87.

N. TONITZA TEHNICA ESTE UN MIJLOC, NICIDECUM UN SCOP

1920

Eclectismul este, îndeobște, tărîmul de refugiu al tuturor celor lipsiți de temperament și imaginație proprie.

Uneori, foarte rareori, eclecticii sînt artiști desăvîrșiți, care deși capabili să exteriorizeze emoția lor estetică cu mijloace personale, recurg totuși la eclectism, mînați mai mult de un impuls intelectual decît de unul afectiv.

Dacă cei dintîi cîștigă prin eclectism (fiindcă, în definitiv, n-au nimic de pierdut), cei de pe urmă își ratează cariera, omorîndu-și personalitatea în confecționarea de opere foarte onorabile, ticluite după anumite „principii” și anumite „rețete”, unanim recunoscute drept invulnerabile.

În genere, eclecticul nu este un emotiv — și zadar-nic vom căuta la baza operei lui o vibrație sufletească.

Iar când se întâmplă să fie un intelectual, elementele intelectuale introduse în opera lui, fiindcă nu sînt încălzite și purificate de undele emotive, apar goale, rigide, stridente, fără sens.

Eclecticul este însă, oricînd, un om de voință.

Ca atare, toate eforturile lui se îndreaptă către un singur ideal: acela al realizărilor tehnice, pe care nu-l poate atinge, totuși niciodată.

Căci „tehnica” — adică procedeul material — este, în artă, un mijloc, dar nicidecum un scop.

Ceea ce stabilește valoarea unei opere de artă este complexul personalității artistului și emoția estetică a acestuia, exteriorizate.

Adică stilul.

Tehnica, în sine, nu-l dispensează decît atîta cît servește de instrument acestui stil.

Iată pentru ce eclecticii, harnici contopitori de procedee diferite, smulse din pîntecele atîtor stiluri diferite, nu parvin niciodată să aibă un stil propriu.

Arta lor nefiind, prin urmare, revelația emotivă a unei personalități, nu poate avea pentru noi valoarea și importanța ce i se atribuie, îndeobște, de către acei ce văd în manifestările artistice numai etalarea unei dexterități profesionale.

PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII

1927

Pictura — ca orice artă — este în primul rînd o meserie.

Legile mari ale acestui meșteșug, ca și practicile lui mărunțele sînt hotărîte de felul materialului pe care-l utilizează și care e neschimbat: culoarea.

Culoarea în sine, așa cum ea ne sosește în ambalajul fabricantului, nu înseamnă nimic.

E un material mort.

Pictorul îl învie, îl face să grăiască infinite game sufletești, — așa precum violonistul transformă în unde expresiv armonice mațele de capră, întinse pe scăunașul unei cutii rezonante.

Dar pînă să ajungă aici — adică la arta de a vrăji materialul mort, imprimîndu-i virtutea elocvenței cro-

matice —, pictorul are nevoie de studii lungi și istovitoare, de observații stricte și de o exaltată pasiune pentru natura vie.

Examenul atent al naturii vii e cea mai sigură ucenicie a unui pictor în devenire — și a fost singura disciplină impusă elevului în toate școlile roditoare, ale tuturor timpurilor, cu excepția celor academice.

Academismul — etapa parazitară — este tocmai renunțarea la natură; adică la observația directă a vieții.

El a interpus, tiranic, între viziunea ucenicului și viața înconjurătoare, spectrul statuar al antichității.

Și fiindcă antichitatea n-a cultivat cu preferință decât nudul, orice altă problemă — cum de pildă pictura de gen ori peisajul — era alungată din activitatea oricărui atelier „academic”, cu ridicolă și pedantă gravitate.

Portretul contemporan trebuia să reflecte, în atitudine, în drapare, în expresie, olimpica aparență greco-romană.

Natura, sub aspectele ei neconținut noi, era fără cruțare disprețuită.

Singura cercetare, singura adâncire, singura pasiune care-ți era îngăduită, erau mulajele inerte, de ghips monocrom, după piesele, aproximativ autentificate, ale Eladei și ale peninsulei italiice.

De aici ignoranța desăvârșită în câmpul expresiei contemporane și lamentabila abandonare a problemelor de lumină și de culoare.

Tot ce arta bizantină cucerise în nobleță decorativă și stil; tot aportul evului mediu în formularea unei expresii de un omenesc cutremurător; tot ce Renașterea izbutise la înfățișarea armonică între linie și culoare — totul se prăbușea, se călca în picioare și se batjocorea sub năvinga atitudine doctă a academismului.

A fost în adevăr, cea mai rușinoasă și cea mai răufăcătoare dintre toate curențele de artă din câte le-a înregistrat succesiv, civilizația omenească de la chaldeenii până în zilele noastre.

Așadar „academicist” înseamnă, cu desăvârșire altceva decât scrutător atent al vieții — indiferent dacă viața, Viața Contemporană, e scrutată pentru interesul ei liniar, coloristic ori expresiv literar.

Cine se lasă cucerit, în fața unui nud, de voluptatea cărnii și nu de voluptatea de a picta — ratează.

Așadar, un pictor tânăr care, în studiile lui neprefăcute, atente, migăloase, pasionate, își dovedește tocmai dorința de cunoaștere intimă a vieții în mijlocul căreia trăiește, nu poate merita, sub nici un motiv, epitetul injurios de „academicist“.

El poate sluji, cel mult, ca armă neloială în cetățuia unui pompierism modern.

Căci vai!... există un pompierism modern — mult mai intolerant, decât oricare altul, din trecut.

PE MARGINEA ULTIMELOR EXPOZIȚII

28 febr. 1926

Culoarea e în funcție de ceea ce vrei să exprimi. Ea trebuie să oglindească, limpede, sentimentul de bază pe care se clădește întreg tabloul.

Purpuriul aprins, de la brîul flăcăului care joacă vesel în horă, va geme surd cînd vom reprezenta același flăcău pe nășălia morții.

Colorist, nu înseamnă policromist.

Din cele trei culori fundamentale: roșul, galbenul și albastrul, se poate iscodi o gamă infinită de nuanțe.

Izvoarele coloristice stau, de la naștere, în pictor.

Natura prilejuiește, numai, revărsarea lor.

Sînt „maestri“ gravi, care ceartă năîng pe unii pictori tineri: „Nu știți să desenați?!“

A ști să exprimi, prin linie, o undă emotivă — e artă.

Nu cunosc decât un singur desenator ideal: acela de la Institutul medico-legal.

Fiecare mort, cu viermii lui:

După moartea lui Aman — pictorii „istorici“.

După moartea lui Andreescu — peisagiștii.

După moartea lui Grigorescu — țărăniștii.

După moartea lui Luchian — floriștii.

Dar, mai ales — doamne! floristele!

Singur nudul — nudul feminin — e aproape o raritate în pictura românească.

Nu vorbim, se înțelege, de nudul pornografic, care e frecvent.

Grația și culoarea au fost, întotdeauna, problemele mari care au frămîntat pe pictori în studiul goliciunii femeiești.

Grația însă nu e acea provocantă contorsiune și acea grimasă, care trădează estetica revistei „șic” sau a jurnalului de ultima modă.

Iar prin culoare nu înțelegem reproducerea fidelă a epidermei.

Grația va fi melodia ritmurilor lineare — iar culoarea : învăluirea simfonică în care va șerpui acea melodie.

Îmi este greu să recunosc sufletul poporului meu în cea mai mare parte din producțiile artistice contemporane.

Mai puțin încă, în acel „stil arhitectonic românesc”, pe care-l vedem etalându-se cu elefantină suficiență, prin cetățile noastre, mari și mici.

Românul, în firea lui — și în arta lui — este vioi, spiritual și sprinten.

Arhitectura noastră „națională” — urbană — este greoaie, pedantă și boccie.

20 iunie 1926

În artă, sinceritatea nu poate fi evidentă, fără posedarea meșteșugului respectiv.

„Falsitatea” unei opere nu este, de cele mai dese ori, decît o insuficiență de exprimare.

Suprema voluptate, pentru mine, nu stă atîta în diversitatea și adîncimea jocurilor sufletești pe care mi le provoacă natura, cît în aspectele pe care sufletul meu le dorește și le impune naturii.

Cînd reproduci natura — ești sclavul ei.

Cînd o reprezînți — o domini.

Dar dacă ai în tine un suflet de sclav, nu te încumeta — nenorocitul ! — să poruncești stăpînei tale.

Vei sfîrși zdrobit sub ridicol.

Natura e o piață bogată și vastă, unde mulți gurmazi dau năvală după trufandale rare.

Artistului — veșnic modest — îi rămîn resturile disprețuite.

Și totuși el prepară din ele — pentru omenirea uitată — cel mai desfășurător dintre ospățuri.

Sînt unele tablouri cu motive alegre și cromatică funebră.

Ele te jignesc și dor.

Ai iluzia, imposibil de suportat, că-ți stă înaintea o văduvă cernită, care se hlizește cu nerușinată bucurie — te cheamă.

Arta este educatoarea sensibilității noastre.

Ea poate fi și instructoarea minții noastre.

Cu o singură condiție: să nu ne priveze de încântare.

Siguranța că ești original, îți închide calea originalității.

Artiștii contemporani se străduiesc să pășească fără popas, de la naturalismul de astăzi — la clasicism.

Nimeni însă nu ia aminte că înfricoșatul măcel mondial a răscolit în sufletul omenirii, apele spumate ale romantismului.

De altminteri — se zice —, toți clasicii au început cândva prin a fi romantici.

Cum sari dincolo de zaplazurile Naturii, te trezești hoinărind în grădinile Simbolului.

Dacă vrei să te împărtășești aici din minunile lui, fii cât mai simplu și cât mai natural.

Toate elementele universului urăsc încremenirea.

Arta, de asemenea.

O statornicire a ei, înseamnă moartea — adică renunțarea la desăvârșire.

Vă asigur: nu se află sensibilitate acolo unde se ițește neconținut sensibleria, tot astfel cum nu e pătruns de politeță acela care te face atent asupra politeții.

Creația unui literat se reazămă, fatal, pe autobiografie.

Niciodată însă aceea a plasticului.

Rătăcirea multor plastici obsedați de literatură, vine adesea, și de aici.

„Universul literar“, 13 martie 1927 și în: N. TONITZA, *Scriseri despre artă*, op. cit., p. 83—86.

MIHAI RALEA ESTETICA ARTELOR PLASTICE

1935

III. Materialul

Unde problema materialului începe să intereseze de-a dreptul estetica, este atunci când înregistrăm observația

aceasta că materialul are o anumită tendință specifică, legată de unele stiluri de artă. Materialul — zice Focillon — are o vocație formală. Aceasta înseamnă că există materiale care se potrivesc numai unor moduri de tratare artistică și nu altora. Materialele se deosebesc între ele prin densitate, culoare, lumină, prin apele pe care le produc etc., așadar, ele oferă o serie întreagă de rezistențe sau facilități pentru tratarea estetică. De îndată ce materialul a fost lucrat, el nu mai este material natural. Între aurul brut și cel cizelat nu mai este nici o legătură. Aurul cizelat a devenit altceva decât materialul natural, și este material artistic. Tot așa marmura sau platina și lemnul, nu mai sînt elemente directe brute luate din natură, ci constituie o serie de elemente care au fost lucrate și în care s-a întruchipat o anumită voință umană de perfecțiune artistică.

S-ar putea face oarecari obiecțiuni asupra materialului așa numit volatil pe care-l întrebuințează desenul : nu este un material propriu-zis, și se poate desena pe orice și oricum : o bucată de hîrtie și un creion sînt suficiente pentru a reda exact orice și nu este nevoie de un creion deosebit sau de o anumită hîrtie cu o anumită semnificație. Cu toate acestea și aci sînt o serie întreagă de potriviri și nepotriviri de ordin artistic. Watteau obișnuia să-și facă o serie de desene cu cerneală roșie : sînt celebrele „sanguine“ ale sale. Cînd mai tîrziu s-a încercat să se facă același lucru cu o mină de plumb în creion, s-a schimbat semnificația desenului, era altceva. Deci, culoarea potrivită roșie pentru un desen și creionul potrivit pentru alt gen. Așadar, ordinea aceasta chiar a materialelor ușoare, volatile, din desen, presupune o anumită specificitate, o anumită afinitate și înrudire a materialului cu o anumită tratare și un alt material cu o altă tratare.

Același lucru se poate observa de cîte ori vrem să realizăm o serie de producții artistice dintr-un domeniu al cărui material a fost consacrat : este cazul picturilor pe tapetărie sau mozaic. Niciodată mozaicul, chiar dacă avem în vedere superbe mozaicuri de la San Marco, nu va putea da nuanțele de culori ale picturii. Chiar dacă avem în vedere toată bogăția de broderie a gobelinurilor, nu putem avea același efect care se poate

obține dintr-o tratare picturală¹. Iată deci că este greu de realizat cu alt material, cu mozaic sau cu cerneală roșie sau cu creionul, ceea ce a fost destinat printr-o afinitate naturală, printr-o asociație, să fie realizat dintr-un anumit material. Materialul mai oferă și alt interes : el este mediul prin care trece lumina, el poate deriva și poate transforma lumina. El poate da atâtea și atâtea efecte, de la alb la gris, după cum o fișie luminoasă trece printr-un material mai dens, mai puțin dens etc. Deci, la tratări care presupun un anumit grad de lumină, se va întrebuița un material, la altele alt material.

Materialul se mai leagă de opera de artă și prin destinația acesteia, adică prin genul pe care această operă de artă îl întrebuițează. Nu este vorba numai de o tratare artistică de un anumit gen : de pildă porțelanul poate da naștere la minunate statuiete mici, bibelouri, este însă greu de conceput o statuie monumentală, mare, făcută din porțelan ; tot așa lemnul se pretează la o anumită tratare sculpturală, dar nu la alta. În chiar felul de a mania un anumit material la același artist există anumite tabieturi artistice, care pot influența întreaga carieră artistică. Este foarte greu de pildă, de a concepe arta picturii în ulei la Rembrandt. Dacă facem abstracție de aqua-forteia lui, chiar uleiul lui este influențat de cariera sa de gravor ; este un pictor de gravuri, după cum pictura lui Michelangelo este o pictură de sculptor și are într-însa acele elemente de liniar, plastic, relief și rotunjimi pe care nici o dată nu le-ar face un pictor, dacă n-ar fi avut în cariera lui o lungă realizare de opere sculpturale sau plastice. Rubens și Van Dick amintesc oarecum de ocupațiile lor în acuarelă și un critic de artă numește paradoxal pe acești doi pictori : „aquareliști în ulei”. Cu toate acestea, ei au ceva din stilul acuarelei, adică din întrebuițarea materialului cu apă și nu cu ulei.

Din toate aceste observații se poate trage concluzia generală care poate visa chiar la pretenția de a forma o lege : am numi-o „legea nesubstituției materialului”. Materialul nu este „interșanjabil”, el nu se poate sub-

¹ Aprecierea este discutabilă mai ales în urma cercetării atente a vechilor tapiserii, în cazul cărora variațiile cromatice, posibilitatea de a nuanța nu erau cu nimic mai prejos decât în cazul picturii.

stitui, nu poți pune orice material în locul altuia, decât după acea vocație formală de care vorbea Focillon.

IV. Linia

Al treilea element este *linia*. Linia, a cărei geneză trebuie găsită — cum spunea Delacroix — într-o prelungire a gestului — un deget care trage o dîră pe un cîmp cu nisip sau pe o pastă moale și lasă o urmă oarecare, este o prelungire a gestului nostru, — are la început un sens geometric, dar ia un sens plastic pe măsură ce artele plastice încep să ia un loc în sfera civilizației omenești.

Linia generatoare de forme¹ în trei feluri :

În primul rînd, ea creează limite. O formă merită numele acesta nu numai prin ceea ce este ea pozitiv, dar și prin ceea ce se deosebește și se limitează de alte lucruri, ceea ce o abstractizează, ceea ce o smulge din mediul înconjurător și îi dă o individualitate aparte. Această individualitate aparte nu se poate obține decât printr-o serie de granițe, de frontiere, prin ceea ce am numi un „contur“. Acest contur, care închide într-însul ca un gard forma, îl constituie linia. Această linie poate fi trasă în mod direct ca o limită directă a unei forme și poate ieși dintr-o înșiruire de puncte legate între dînsese și care formează linia plastică propriu-zisă. Ea poate ieși însă și din alte elemente, și anume dintr-un contrast între umbră și lumină. Atunci nu mai este insistată, nu mai este o serie de puncte care se leagă și formează frontiera extremă a unei forme, ci se indică din două medii deosebite, prin contrast : un mediu luminat și unul obscur formează o linie mai suplă. O linie mai puțin precisă, mai puțin insistată, pentru a închide o zonă de lumină nu o limitează precis de o zonă de întuneric, afară numai dacă contrastul este absolut. Un al treilea generator de forme, din punctul de vedere al liniei și o a treia geneză a liniei din punct de vedere plastic, este pe calea culorii. O serie întreagă de mase

¹ Aici forma trebuie înțeleasă în sens de „figură“ pentru că noțiunea propriu-zisă de formă are un caracter mai larg implicînd-o și pe cea de structură, de construcție în care intervin și volumele, relieful.

de culori pot crea linii, sau, culori puse unele lângă altele pot crea diferențe care se concretizează prin prezența liniei¹.

Numai că diferitele geneze ale liniei, așa cum le-am văzut mai sus, formează diferite alte arte și alte stiluri ; în special esteticianul Wölfflin a insistat asupra opoziției dintre liniar și pictural. El a arătat că sînt două feluri de a face artă plastică : unii care insistă asupra liniarului, înțeles în sensul limitei de forme, și alții care pictează fără să aibă această artă a desenului, ei pictează numai din contraste de culori ; stilul pictural reiese așadar din mase care sînt alături, pe cînd desenul, forma, reies din linii. Pictura este formată din așezări pe o suprafață a diferitelor mase de culori, în timp ce desenul este făcut dintr-o serie de linii. Aceasta nu înseamnă că nu există pictori liniari și desenatori colorişti². Sînt o serie de desenatori care întrebuițează numai alb și negru, dar le întrebuițează pictural, nu liniar, adică așează diferite mase de umbră și lumină, ca să iasă o serie de linii, după cum există o serie de pictori care așează culorile după o serie de diferențe precise care închid obiectul în frontiere proprii și creează o pictură liniară.

Linia are, din punct de vedere psihologic, un sens tactil ; ea se poate realiza pe cale tactilă. Orbii din naștere pot cunoaște linia prin pipăit. De cele mai multe ori ea înseamnă o anumită direcție și o anumită mișcare. Linia în sine are un fel de finalitate, de direcțiune, pe care noi o urmărim de la un capăt la celălalt și ea este simbolul plastic cel mai indicat pentru a reda senzația și ideea de mișcare. Prin faptul că noi parcurgem o linie de la un capăt la celălalt și prin aceasta facem o serie de acomodări ale organelor noastre vizuale creem în însuși organul perceptiv o senzație de mișcare. Dar ea poate să ne dea acest simbol de mișcare prin chiar aspectul ei propriu-zis simbolic, adică prin faptul că linia, metaforic, se îndreaptă către ceva și că noi urmărim capetele ei, deși urmărim un eventual mobil, care

¹ Este vizat în acest caz nu numai efectul liniar, ci în primul rînd cel pictural.

² Construcția prin culoare nu trebuie identificată cu construcția prin desen, dar distincția are ceva didactic, convențional.

s-a deplasat pe o traiectorie. De aceea linia are în afară de un aspect vizual, un aspect cenestezic, muscular : ea, pentru a fi percepută, presupune o serie de mișcări musculare ale capului, care urmărește de la un punct la altul, de la început la sfârșit, tot parcursul ei și prin aceasta creează senzația dinamismului și a mișcării.

Liniile pot fi de două feluri. Constatînd toate realizările plastice de la început pînă astăzi, vedem că există linii imitative și linii geometrice¹. Liniile imitative sînt acelea care imită obiecte din natură, sînt cînd curbe, cînd drepte sau o urmare, o alternare de linii curbe și drepte, care caută să imite forma generală a unor obiecte, a corpului omenesc, a animalului, a plantei etc. Apoi sînt o serie de linii simple, care nu sînt imitative după natură, nu au ca scop să reproducă forme existente în viață sau în natură, al unui corp omenesc, sau al unui obiect oarecare, ci este pur și simplu aranjarea simplă, prin reducerea unor linii la un centru, la o organicitate centrală, și care formează un anumit desen geometric. Stilul acesta al desenului geometric este realizat adeseori în artele orientale, în arabescuri, pe cînd celălalt stil, al liniei imitative, semnificative, este linia desenului propriu-zis, care imită un obiect din natură.

În cazul liniei geometrice, impresia generală pe care o avem e o impresie de închis, de definitiv și isprăvit, este vorba de o linie statică, care și-a parcurs destinul, s-a fixat și care dă o senzație de liniște, echilibru ; de aceea ea este elementul care compune în genere stilul clasic. Desenul imitativ, luat după un obiect din natură, tocmai pentru că este o alternare de linii curbe și linii drepte, are un caracter dinamic, de lucru în devenire, în evoluție, care se poate transforma în permanență și ne dă tocmai de aceea senzația mai mult de mișcare. Este o deosebire între stilul clasic și stilul gotic. Dacă observăm o biserică în stil roman din Florența și o comparăm cu Notre Dame de Paris, într-o parte avem o serie de desene geometrice care dau impresia unui echilibru stabilit, a unei opere încheiate, pe cînd dincolo o serie de întretăieri, complicații, elemente care se secționează, se agită, se opresc unele pe altele, în complicații

¹ Distincția dintre desenul imitativ și cel geometric este din nou valabilă doar în sens extrem de larg întrucît se poate foarte bine realiza imitația și printr-un desen geometric.

infinite, imitînd anumite forme omenești, animalice sau de plante, ce ne dau un aspect complicat, romantic, care formează însăși esența artei gotice.

Între aceste două stiluri de linii, între linia geometrică și cea semnificativă sau imitativă, avem două procedee de percepție. Cum a remarcat în cartea sa Worringer, linia geometrică duce la o senzație de uscat, de steril și de precis, adică are toate caracterele unui lucru abstract, ea nu poate fi prinsă decît intuitiv; pe cînd în cazul liniei celeilalte avem de-a face din punctul de vedere al percepției liniei, cu un proces descriptiv succesiv, primind rînd pe rînd, încetul cu încetul, o linie după alta și parcurgem toată gama aceasta de cuplări de linii după un proces de transpunere în fiecare dintre-însele pentru a prinde la început forma ultimă, forma unui om sau a unui animal; dincolo este greu de a înțelege o formă geometrică din punct de vedere uman, acolo nu avem un proces de *Einfühlung* de realizat, acolo procesul acesta de linii geometrice apare direct, intuitiv, imediat, el se impune oarecum atenției noastre. De aceea din punct de vedere psihologic ultimele cercetări de psihologie „gestaltistă” au lucrat totdeauna cu linii geometrice. Psihologia formei pretinde că în percepție avem de-a face cu forme pe care le prindem deodată, adică percepția noastră din punct de vedere fiziologic este astfel acomodată, încît nu prindem linii izolate dintr-un romb de pildă, ci prindem rombul deodată; nu prindem dintr-un con liniile care îl compun, ci prindem deodată conul. Această abstracție a unei figuri geometrice într-adevăr este prinsă intuitiv, dar Pierre Janet observă că școala „gestaltistă” nu vorbește decît de forme geometrice, aceasta tocmai pentru că ei îi vine greu să afirme că o anumită formă umană poate fi prinsă deodată; din contra, este prinsă succesiv, printr-un proces de percepție cum era descris de psihologia veche pînă cînd ajunge la înțelegere, la comprehensiune, adică din punct de vedere estetic la transpunerea în obiect, la acel *Einfühlung*, care ne face să percepem și să ne contopim în esența acelui obiect.

Psihologia formei este așadar valabilă cît timp avea de-a face cu abstracții geometrice, dar nu mai este valabilă cînd avem de-a face cu forme din natură care nu mai sînt compuse dintr-o simplitate de elemente, ce se

pot reduce imediat la un desen perceptibil pe cale de intuiție, ci este vorba de a reconstitui din diferite linii complicate un anumit obiect sau o anumită persoană, care are o semnificație și a cărei semnificație și sens le prindem în actul percepției.

Stilul clasic întrebuintează mai ales linii drepte și evită pe cât se poate rotunjimile, aceasta mai ales pentru faptul că efortul psihic pe care-l facem pentru a percepe un desen geometric, o linie geometrică este mai mic. Fiind un efort mai ușor, el se satisface mai repede în percepție; de aci sentimentul de ușurință, echilibru, pe care îl avem ori de câte ori percepem o linie geometrică și din contra, sentimentul de efort, chin, străduire, pe care-l avem în momentul când percepem un obiect din natură, care este mult mai complicat, compus dintr-o serie întreagă de elemente, fără simplitatea stilului clasic.

Stilul clasic este și mai ușor prin aceea că oferă comparații între elemente facile: mai întâi paralelismul între linii, care este posibil între linii drepte și imposibil între linii curbe și care nu încurcă rînd pe rînd posibilitățile de percepție așa cum se întîmplă la stilul celălalt, bazat pe *Einfühlung* și pe concepții complicate. Stilul clasic, tocmai pentru că tinde la un minim de efort, duce foarte repede la simetrie. Simetria este o economie de forțe, o repetiție a aceluiași motiv în dublu exemplar care ne dă o percepție mai ușoară. Ea mai are la bază de obicei și un element fiziologic: este acomodarea organului nostru vizual de a percepe lucrurile după axa verticală; de aceea în simetrie așezăm lucrurile în mod egal de-o parte și de alta a unui ax principal; este foarte rar și greu de perceput o simetrie orizontală. Toate simetriile sînt verticale, tocmai pentru că ochiul nostru are o axă verticală. În ordinea orizontală este greu de perceput o simetrie, pentru că ochiul nostru nu percepe lucrurile în felul acesta.

Între linia geometrică și cea clasică este o deosebire ca și între melodie și armonie. Melodia urmează un ton sonor egal, aceeași gamă, pe cînd în armonie avem întretăieri de sunete, producerea simultană de sunete și percepția noastră este îngreunată puțin de similitudinea acestor linii melodice, care se combină între ele după o serie întreagă de percepțiuni verticale, a sunetelor în

armonie. Desenul liniar se detașează din plastică, adică din sculptură și arta ornamentației, atunci când în locul elementului senzorial așezăm un factor asociativ. Pentru a așeza o figură desenată pe o hîrtie, nu este vorba de elemente senzoriale ca în sculpturi sau în baso-reliefuri sau în arta ornamentației, adică elemente musculare, vizuale și tactile, ci este vorba mai ales de un element de asociație, un factor asociativ care face desenul pe hîrtie în mod abstract după o serie întreagă de elemente memoriale. Am văzut că de obicei copilul nu imită ceva ce este în momentul cînd desenează, ci ceea ce știe el despre obiect că este. Deci, abstracția aceasta asociativă cînd se realizează desenul, poate să se desprindă în genere din plastică. La această izolare a liniei mai contribuie adeseori și fenomenul de înrămare, fie că este vorba de o ramă propriu-zisă, care constituie linia de frontieră mai accentuată decît însăși linia desenului propriu-zis, fie că este așezată pe un perete și acest perete el însuși formează o ramă față de încăperea în care este așezat tabloul.

Lipps deosebește încă două linii estetice : linia liberă și linia constrînsă. După dînsul, există o linie care are un elan, o linie care se avîntă, în sensul că nu întîlnește nici un obstacol, și există o linie frîntă, care are obstacole, o linie oprită în mod mecanic, o linie care ar avea închisă înăuntrul ei un ordin pe care trebuie să-l respecte, ar fi docilă, servilă față de o influență exterioară. De exemplu, o linie tăiată, chinuită, o linie complicată, este o linie urîță, fiindcă are într-însa un sentiment de mecanism frînt, mecanism oprit ; ea nu imită, nu memorează poziția directă a vieții. Pe cînd o linie largă, care nu se oprește, linia valurilor mării sau a valurilor unui lan de grîu în bătaia vîntului, este mai ușoară de înțeles de noi, și ne dă senzația aceasta de libertate, de desfășurare fără nici un fel de oprire, fără nici un fel de sclavie a unei desfășurări față de un anumit ordin dat. În această distincție a lui Lipps este ceva din definiția „grației“. [...]

Iată de pildă o pictură de Rembrandt : această pictură este, ca și psihologia unui erou de Dostoievski, o psihologie de clar-obscur, de semi-insistare, semi-precizare, în care imaginația joacă asupra lipsei de contur ex-

terior și asupra lipsei de organizație interioară a bucății. Se pot suprima o serie de lucruri întrucît opera nu ne invită la o imagine de o precizie deosebită. Ea are hotare care sînt fluide, care pot fi schimbătoare, care în orice caz nu formează, între dînsa și lumea exterioară din punctul unde ea se termină și din ceea ce încetează de a mai fi ea ca obiect, o frontieră precisă care interzice orice fel de imixtiune în această operă. Această lipsă de precizie, de contur, care nu este chiar ceea ce deosebea Wöllflin, adică o deosebire ca între liniar și pictural, este deosebirea între organizarea unui lucru care se ține într-o formă isprăvită, definitivă și între o operă plastică mai mult sau mai puțin în devenire. La Rembrandt, contururile ultime nu sînt precizate și parcă ar fi un haos de lumină și întuneric în care lucrurile sînt puse, fără însă a se putea vedea ce există într-însele. Sau, în pictura mai recentă a lui E. Carrière, nimic nu pune capăt imaginației noastre, ci din contra, o exercită, fără ca autorul să ne silească la o anumită viziune precisă. În general, arta aceasta se poate deosebi perfect în două tipuri foarte clar reprezentate în toată istoria picturii, arhitecturii și sculpturii, formînd două tipuri de stiluri, două vocații de a trata materia artistică, deci două feluri de a putea înlănțui între dînsule aspectul liniar sau nelinear al existenței.

La aceasta, spațiul utilizat de artist joacă un rol deosebit, și Focillon avea dreptate cînd deosebea între *spațiu-limită* și *spațiu-mediu*. Spațiul-limită este cel făcut din desenul graniță, desenul care sfîrșește conturul unei opere. El are ca rol să insiste asupra punctului unde o operă nu mai este ea, adică unde o operă își încetează individualitatea ei deosebitoare de restul obiectelor sau a modului în care trăiește. Există însă la alte opere, spațiul-mediu, spațiul-atmosferă, adică opera nu mai este definită acolo unde se sfîrșește, ci este oarecum cufundată : ca un obiect pe care-l băgăm în apă, așa este opera băgată în ambianța ei, fără să se precizeze unde se sfîrșește. Deci, noțiunea de spațiu în plastică poate servi, fie pentru a delimita printr-un desen oarecare, printr-o formă, o operă de altă operă sau de mediul în care este prezentată, fie pentru a strînge opera într-însul, înglobînd-o, după cum într-un vas cu apă, într-un aquarium, peștii sînt cufundați în acest spațiu.

MIHAI RALEA, *Prelegeri de estetică*, București, 1972, pp. 340—349.

CRITERIUL TEHNIC ÎN ARTĂ

1935

Rare ori se consideră opera de artă ca o problemă tehnică. Dat fiind cutare intenție, cutare plan inițial, care e gradul de realizare sau care e baterea? Ce a voit să facă artistul și ce a reușit? Reușit sau nereușit, iată criteriul care trebuie să înlocuiască frumosul sau urâtul, noțiuni vagi, insesizabile la analiză. În acest caz, frumosul ar fi maximum de reușită tehnică a unui plan inițial. Succesul artistului față de el însuși, adică față de ceea ce a voit să facă, e un criteriu de apreciere mult mai comod. Criticul ar trebui să reconstruiască, după maniera algebricilor, — etapă cu etapă, piesă cu piesă, tot jocul acesta, matematic în fond, care e creația artistică. El ar fi silit să înțeleagă nu ceea ce vrea el, ci punctul de vedere propriu din care s'a pus creatorul.

Verdictul ar fi ratat ori reușit. Conduși de acest procedeu, criticii ar fi mai comprehensivi și estetica ar scăpa de toate sterilele discuții asupra naturii, esenței sau, mai știm noi ce, a frumosului.

MIHAI RALEA, *Valori*, București, 1935, pp. 14—15.

ESTETICA ȘI CALMUL

1935

Baudelaire, în versuri celebre, și-a manifestat desgustul său de estet pentru tot ce e mișcare, grimasă, chin, efortare. Arta statuară grecească n'a exprimat altceva decât liniștea perfectă. În viața cotidiană, un om care-și păstrează în grele încercări calmul, ne încântă. Adevăratul nobil nu cunoaște furia. În schimb, ne deprindem greu cu arta modernă, aceea a lui Rodin de pildă, care exprimă mișcarea, nervozitatea, agitația. Oamenii expansivi ne apar puțin eleganți. Nu putem asimila ușor în estetică mișcarea. O furtună poate fi un peisaj sublim. Ne încântă mai mult însă, ora magistrală a serii, când pe străzile îndepărtate se lasă domol, potolirea nopții. Calmul conține în el intrinsec o viziune estetică. De unde vine aceasta? Propunem aici o ipoteză.

Frumosul e, în primul rînd, ceva adaptat. Un fenomen care se înfăptuește într'un cadru pe care-l cunoaște, care se desfășoară ușor, suplu, fără obstacole, fără dibuiri

sterile, fără eșecuri repetate. Mișcarea înseamnă ceva care se adaptează, în timp ce calmul înseamnă ceva adaptat.

Procesul e întotdeauna mai urât decât efectul. Operația prin care se săvârșește un lucru ne e indiferentă, dacă nu chiar antipatică. Cea mai delicioasă mâncare n'o putem gusta cu poftă, dacă asistăm la desgustătoarea atmosferă de bucătărie în care a fost preparată.

Și dacă am ști toate încercările penibile, ștersăturile, corecturile meschine, revenirile plictisitoare, chinul acela monoton, disgrațios al creației, poate că nu ne-ar plăcea o operă, pe care o gustăm pentru că ni se pare făcută parcă spontan, dintr'un singur gest.

Tot ce precedează un scop e pătat de febrilitate, de incomoditatea aceea pe care ți-o dă nerăbdarea, dorința, așteptarea. Procesul e mișcare veșnic desadaptată. Rezultatul e punctul în care năzuința își găsește apogeul prin adaptare.

Urmează de aici că tot ce atinge un stagiul, tot ceea ce durează de mult, tot ceea ce s'a ajustat unei ambianțe, ori unui moment, tot ceea ce s'a organizat, cu un cuvânt ce e vechi, e frumos.

Noutatea, din contră, e vibrație, agitație, neadaptare, lipsă de organizare. Dela obiectele de muzeu la aristocrație, la sentimentul trecutului, totul ne pare frumos. Calmul nu e altceva decât expresia vechiului. Antrenați, în direcția aceasta, preferăm decadența devenirii. Declinul e plin de liniște ca și bătrânețea, ca și moartea, care e, poate, suprema frumusețe.

IDEM, pp. 18—20.

NOTE BIOGRAFICE

Arghezi, Tudor (1880—1967)

Poet și eseist. În perioada 1908—1916 a scris cronici plastice în „Seara” și alte ziare ale vremii, cronici și articole, multe din ele reunite în volumul *Pensula și dalta*, București, 1973. Nu odată contradictorii prin preferințele estetice, articolele lui au adus o contribuție însemnată la afirmarea artei moderne, la instaurarea unui spirit polemic de înaltă ținută și la dezvoltarea raporturilor dintre beletristică și artele plastice în România începutului de veac.

Argintescu-Amza, Nicolae (1904—1973)

Critic de artă, publicist. A lăsat o bogată operă publicistică, de mare diversitate, caracterizată prin perspicacitate, inițiativă, și mobilitatea asociativă a ideilor.

Baltazar, Abgar (1880—1909)

Pictor și critic de artă. În articolele sale cu caracter teoretic, publicate în cea mai mare parte în „Viața românească”, sub pseudonimul Spiridon Antonescu, a adus o contribuție însemnată de larg orizont teoretic, în problema specificului național în artă, al raporturilor dintre tradiție și modernitate și al integrării unor elemente de artă veche și artă populară românească în arta decorativă nouă.

Berindei, Dimitrie

Scriitor, gazetar, redactor și fondator al „Junimei române” (1851) la Paris, împreună cu Al. Sihleanu, Al. Odobescu și G. Crețeanu și al „Revistei române pentru științe, litere și arte” (1861—1863) împreună cu Al. Odobescu, G. Crețeanu, V. Iatropol,

în care-și publică seria de considerații legate de gândirea artistică a epocii, de sursă pașoptistă, evoluind spre un examen autonom al valorilor artistice.

Blaga, Lucian (1895—1961)

Poet, filozof și dramaturg. Opera teoretică a lui Lucian Blaga cuprinde numeroase considerații și referiri la arta plastică. Prin articolele publicate în diferite reviste: „Gândirea“, „Adevărul literar și artistic“, „Cuvîntul“, „Mișcarea literară“, „Universul literar“ etc. a adus o contribuție de prim rang la cunoașterea în România a artei secolului XX și la înțelegerea valorilor ei estetice, examinate din unghi filozofic.

Bolliac, Cezar (1813—1881)

Poet și gazetar. În ziarele conduse de el, „Buciumul“ și „Trompeta Carpaților“, a publicat articole teoretice despre artă și literatură, influențate de gândirea pașoptistă și bazate pe o documentare arheologică și artistică minuțios alcătuită.

Călinescu, George (1899—1965)

Scriitor, istoric și critic literar. În multe din studiile și articolele sale apar preocupări din aria artelor plastice, îndeosebi cu referire la istoria stilurilor și la definirea conceptelor stilistice. Precizările și disocierile critice de larg orizont, dau analizelor sale din acest domeniu anvergura unor studii de istoria culturii.

Cisek, Oscar Walter (1897—1966)

Scriitor și critic. A publicat cronici și articole cu caracter teoretic referitoare la arta plastică în „Ideea europeană“, „Politica“, dar mai ales în „Gândirea“ și „Rampa“, unde, pe lângă comentariile despre arta românească, urmărind cu o deosebită finețe persistența fenomenului artistic de pe întreg teritoriul țării, O. W. Cisek a făcut cunoscute publicului din România valorile artei europene moderne în general și ale celei germane în special.

Comarnescu, Petru (1905—1970)

Critic de artă, publicist. A lăsat un număr enorm de articole, precum și un considerabil număr de cărți — în special monografii de artiști, dintre care *Octav Băncilă*, *Lascăr Vorel*, *Ion Țuculescu*, *Luchian*, *Tonitza*, dar și multe altele, în care, ca și

cotidiană și culturală de stînga, la finele secolului XIX și începutul secolului XX, în „Lumea științifică și literară”, în „Adevărul”, C. Mille a fost un susținător al artei moderne, în special în formele ei militante pentru progresul social.

Odobescu, Alexandru (1834—1895)

Scritor, istoric, arheolog. „Părtaș printre cei mai tineri, din acea generație de la 1848, care-și hrănea inima cu cele mai vii și mai înalte aspirațiuni —, iar, altminterea, înclinat mai mult, din fire, către ocupațiunile literare și istorice — am trăit aici în țară, de la 1854 încoace, timp de douăzeci și cinci de ani, cătînd, cînd la deal, cînd la vale, un colțișor unde să-mi durez sau un palat sau o colibă pe locul cum visam al literaturii și al artei românești”, este o mărturisire prin care Odobescu se definește atît sub aspectul surselor ideologice ale gîndirii sale estetice, cît și sub cel al programului creației sale culturale. Schițate încă din conferința *Viitorul artelor în România*, ținută în 1851 la Paris, și reluate în 1872 în conferința *Artele din România în periodul preistoric*, ideile lui despre artă își găsesc un amplu cadru de afirmare și dezvoltare în cursul de *Istoria arheologiei*, ținut la Universitatea din București între 1874—1875. Alte scrieri din domeniul artelor sînt: *Antichități scitice* (1879), *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole* (1880), *Le Trésor de Petrossa, Étude sur l'orfèvrerie antique* (1889).

Oprescu, George (1881—1968)

Istoric, critic de artă, colecționar, profesor. Se consacră cercetării fenomenului artistic plastic sub toate aspectele lui. Prin cursurile sale universitare, începute în 1930 la catedra de istoria artei a Universității din București și continuate, din 1948 la Institutul de arhivistică, bibliografie și muzeografie, din 1950 la Institutul de artă plastică al Comitetului pentru artă, și din 1959 la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” ca și prin substanțialele volume publicate — studii de sinteză și monografii, dintre care *Arta țărănească la români*, *Pictura românească în secolul al XIX-lea* (1943) și *Grafica românească în secolul al XIX-lea* (1942—1945) au rămas lucrări de referință — prin cronicile făcute ani de-a rîndul în „Universul literar” și mai tirziu în „Contemporanul” prin bogata colecție donată Statului, a manifestat față de creația artistică o dragoste pasionată și lucidă în același timp, dublată de o pătrunzătoare intuiție și de un gust sigur.

în publicistica sa referitoare la arta plastică, a dovedit o neostentată pasiune pentru tema examinată, un entuziasm perpetuu datorită căruia a reușit să scoată la iveală valori necunoscute sau puțin cunoscute ale artei românești, dar și să stimuleze creația tinerilor artiști de-a lungul mai multor generații. În perioada interbelică, în „Vremea“, în „Rampa“, „Revista Fundațiilor“, apoi după 1944, în „Contemporanul“ și în „Revista Arta“, numele lui P. Comarnescu a fost o permanență.

Cornel, Theodor (1873—1911)

Critic de artă, publicist, poet. O ședere de mai mulți ani la Paris, de unde a trimis cronici, articole și corespondențe la „Evenimentul“ și „Evenimentul literar“, la „Ordinea“ și „Adevărul“, l-a familiarizat cu mișcarea artistică inovatoare a finelui de veac XIX, în mediul căreia a trăit; și care a imprimat opiniilor sale critice o deschidere cuprinzătoare și perspicace în sesizarea noului valoros. Întors în țară, amplele articole publicate în „Noua Revistă Română“ sintetizează o experiență critică pusă în slujba dezvoltării ideilor artistice moderne din România.

Cuțescu-Storck, Cecilia (1879—1964)

Pictor. Profesoară la Școala de Arte frumoase din București. În perioada 1908—1912 a scris la „Viața socială“ articole în care a luat polemic atitudine favorabilă artei moderne în general, și lui Brâncuși în special. Este autoarea unui masiv volum de memorii, intitulat *Fresca unei vieți* (1943), republicat în 1968, unde reconstituie ideile în circulație la „Tinerimea artistică“, la începutul veacului.

Delavrancea, Barbu (1858—1918)

Scriitor, critic de artă, gazetar. A publicat numeroase cronici de artă, sub diferite pseudonime — cele mai multe semnate „Argus“ — în reviste, în special în „România liberă“, dar și în „Viața“, „Epoca“, „Revista Nouă“. Deși cu pronunțate trăsături romantice, gândirea critică a lui Delavrancea aplicată la artele plastice are un caracter eclectic cu vizibile preferințe academice, care îi determină și rezerva față de naturalism.

Dimitrescu-Iași, Constantin (1849—1923)

Filozof, estetician și sociolog. Influențat de gândirea lui Vasile Conta. A colaborat cu articole la revista „Ileana“ (1900—1902), publicație a mișcării artistice a Independenților, încercând să

aplice metode ale analizei sociologice la unele probleme concrete ale artei românești la început de veac XX. Între acestea: problema caracterului național al artei și problema raportului dintre creația culturală și mediul național și social din care izvorăște.

Djuvara, Alexandru

Filozof, eseist, scriitor. Colaborator al „Literatorului” (1882). Autor al volumului *Naturalism și idealism* (1883) în care discută, la nivelul cercetării estetice și critice europene a epocii, problema raporturilor dintre artă și natură, în diferitele lor aspecte generate de evoluția conceptului de realism în sec. XIX, adoptînd o poziție eclectică, nuanțată.

Dragomirescu, Mihail (1868—1942)

Estetician, istoric și critic literar, profesor. Susținător al unor poziții teoretice conservatoare, adesea chiar ostile artei moderne, M. Dragomirescu în domeniul criticii de artă, ale cărei probleme le-a abordat de mai multe ori, în special în revista „Convorbiri critice” din perioada primului deceniu al secolului XX, a emis judecăți pertinente și contribuții de seamă privind creația artistică românească în epocă.

Ionescu, Radu (1833—1873)

Poet, critic, gazetar. Redactor al „Revistei române pentru științe, litere și arte”, unde își publică studiul *Principiele critice* (1861) și în care apar, pentru prima dată la noi, ecouri ale gândirii hegeliene în critică.

Iorga Nicolae (1871—1940)

Istoric, scriitor, om politic. Pe planul artei plastice, Nicolae Iorga a adus o contribuție însemnată prin studiile consacrate artelor decorative în arta veche românească (*Les arts mineurs en Roumanie*), ca și printr-o serie de articole cu caracter polemic privind diferitele aspecte ale rolului educativ al artei. Purtînd ecoul ideilor semănătoriste, al căror promotor N. Iorga a fost multă vreme, opiniile lui critice, adesea contradictorii, în general foarte conservatoare, s-au întemeiat adeseori pe siguranța intuiției istorice.

Mille, Constantin (1861—1927)

Ziarist și scriitor. În articolele cu caracter teoretic referitoare la arta plastică, precum și într-unele cronici publicate în presa

cotidiană și culturală de stînga, la finele secolului XIX și începutul secolului XX, în „Lumea științifică și literară“, în „Adevărul“, C. Mille a fost un susținător al artei moderne, în special în formele ei militante pentru progresul social.

Odobescu, Alexandru (1834—1895)

Scritor, istoric, arheolog. „Părtaș printre cei mai tineri, din acea generație de la 1848, care-și hrănea inima cu cele mai vii și mai înalte aspirațiuni —, iar, altminterea, înclinat mai mult, din fire, către ocupațiunile literare și istorice — am trăit aici în țară, de la 1854 încoace, timp de douăzeci și cinci de ani, cătînd, cînd la deal, cînd la vale, un colțișor unde să-mi durez sau un palat sau o colibă pe locul cum visam al literaturii și al artei românești“, este o mărturisire prin care Odobescu se definește atît sub aspectul surselor ideologice ale gîndirii sale estetice, cît și sub cel al programului creației sale culturale. Schițate încă din conferința *Viitorul artelor în România*, ținută în 1851 la Paris, și reluate în 1872 în conferința *Artele din România în periodul preistoric*, ideile lui despre artă își găsesc un amplu cadru de afirmare și dezvoltare în cursul de *Istoria arheologiei*, ținut la Universitatea din București între 1874—1875. Alte scrieri din domeniul artelor sînt: *Antichități scitice* (1879), *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole* (1880), *Le Trésor de Petrossa, Étude sur l'orfèvrerie antique* (1889).

Opreșcu, George (1881—1968)

Istoric, critic de artă, colecționar, profesor. Se consacră cercetării fenomenului artistic plastic sub toate aspectele lui. Prin cursurile sale universitare, începute în 1930 la catedra de istoria artei a Universității din București și continuate, din 1948 la Institutul de arhivistică, bibliografie și muzeografie, din 1950 la Institutul de artă plastică al Comitetului pentru artă, și din 1959 la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ ca și prin substanțialele volume publicate — studii de sinteză și monografii, dintre care *Artă țărănească la români*, *Pictura românească în secolul al XIX-lea* (1943) și *Grafica românească în secolul al XIX-lea* (1942—1945) au rămas lucrări de referință — prin cronicile făcute ani de-a rîndul în „Universul literar“ și mai tîrziu în „Contemporanul“ prin bogata colecție donată Statului, a manifestat față de creația artistică o dragoste pasionată și lucidă în același timp, dublată de o pătrunzătoare intuiție și de un gust sigur.

Popescu, Ștefan (1872—1947)

Pictor și grafician. Fără să fi avut o activitate teoretică sistematică, Ștefan Popescu a formulat în mai multe rînduri puncte de vedere de interes teoretic, prin înțelegerea dovedită față de mișcările înnoitoare. Corespondența lui cu A. D. Xenopol și C. Dobrogeanu-Gherea, publicată în „Arhiva” (1907), ca și unele interviuri, apărute în deceniul 20 în „Viața românească”, cuprind astfel de puncte de vedere.

Pușcariu, Sextil (1877—1948)

Filolog și istoric literar. În perioada studiilor sale și în tinerețe, Sextil Pușcariu s-a interesat îndeaproape de artele plastice, în special de artele decorative, publicînd în anii de vîrf ai răspîndirii *Art-Nouveau*-ului în Europa, articole exprimînd puncte de vedere judicioase cu privire la rolul formativ al artelor aplicate și decorative.

Ralea, Mihai (1896—1964)

Filozof al culturii, sociolog. În eseurile și studiile sale a abordat cu diferite prilejuri probleme ale artei plastice, — în special în volumul *Valori* (1935) și în unele cursuri universitare, preocupat fiind de aspecte ale limbajului și comunicării în domeniul artelor plastice.

Ressu, Camil (1880—1962)

Pictor, profesor la Școala de Arte Frumoase din București. A colaborat la „Viața socială” în perioada 1908—1912 cu articole teoretice și este autorul unor note de teoria tehnicilor picturale, dintre care unele au fost strînse în culegerea *Însemnări*, publicată la Editura Meridiane în 1967.

Schileru, Eugen (1916—1968)

Critic de artă, profesor. Pedagog prin vocație, Eugen Schileru a concentrat în cursurile ținute la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu” o gîndire critică de larg orizont, bazată pe o informație substanțială asupra artei moderne și însoțită întotdeauna de un lucid simț al cerințelor actualității. Articolele sale, răspîndite în „Contemporanul”, în „Arta plastică”, în „L'art dans R.P.R.”, îmbrățișează o arie cuprinzătoare de subiecte: artă universală, artă românească contemporană, muzeografie, teoria artei.

Simionescu-Rîmniceanu, Marin

Critic de artă și literar, scriitor. Cu o îndelungată activitate publicistică, din care cele mai semnificative contribuții sînt cele datînd din perioada primului război mondial și din anii imediat următori, Simionescu-Rîmniceanu a fost unul din criticii care au susținut valorile artei moderne în România. Articolele sale din perioada amintită au fost adunate în volumul *Necesitatea frumuseții* (1925), unde, deși într-un limbaj adesea greoi, dovedește o ascuțită intuiție a problemelor estetice de perspectivă.

C. I. Stăncescu

Pictor, profesor. Preocupat mai mult de aspectele teoretice ale creației artistice decît de practica ei, C. I. Stăncescu, deși angrenat în polemici și opoziții administrative cu unii din reprezentanții mișcării artistice în România sfîrșitului de veac XIX, a lăsat în scrierile sale mărturii ale unei conștiințe culturale vii și lucide.

Strîmbulescu, Ipolit (1871—1934)

Pictor. În timpul șederii la München pentru studii, la finele secolului al XIX-lea, dar și în cursul primului deceniu al secolului XX, Ip. Strîmbu (Strîmbulescu), a participat la organizarea manifestărilor artistice ale mișcării artistice moderne în România, și a publicat atît relatări simptomatice privind fenomene artistice noi în Germania, cît și articole privind rolul criticii de artă în România.

Șirato, Francisc (1877—1947)

Pictor, critic de artă și profesor la Școala de Arte Frumoase din București, a scris cronici de artă și articole cu caracter teoretic la „Sburătorul“, o monografie *Ștefan Luchian* (1938) și o serie de recapitulative *Mărturii*, apărute în revista „Lumină și culoare“, pregătind în același an, o selecție din articolele sale, într-un volum intitulat *Prospecțiuni critice*, care însă n-a apărut decît în 1959. Gîndirea lui Șirato este puternic impregnată de realitățile practicii artistice personale pe de o parte, și de experiența tradițiilor culturale românești, pe de altă parte.

Tonitza, Nicolae (1886—1940)

Pictor și critic de artă. A avut o bogată activitate publicistică, începînd încă din 1908, în perioada studiilor la München, cu articole trimise revistei ieșene „Arta română“. La ziarul „Ieșul“

(1915), apoi, în anii imediat postbelici la „Avîntul“ și „Rampa“, începînd din 1925 la „Universul literar“ ; din 1928 înainte la „Adevărul“ și „Cuvîntul“, precum și la alte reviste, ca „Secolul“, „Progresul social“, — Tonitza prin cronici și articole teoretice, a luat parte cu o pasiune polemică, dusă uneori pînă la violență, la toate manifestările de seamă ale vieții artistice românești, exprimînd puncte de vedere pline de perspicacitate și curaj, adesea însă excesiv de subiective, atît în negările cît și în aprecierile lui.

Vaschide, Nicolae (1874—1907)

Medic și psiholog. Din Franța, unde a locuit cea mai mare parte a vieții și unde a frecventat cercurile cultural-artistice cele mai avizate, Vaschide a trimis la „Noua revistă română“, pe lîngă studii de specialitate, articole cu implicații teoretice despre arta plastică a vremii, scrise cu mare perspicacitate în sesizarea problemelor artistice de actualitate.

Xenopol, A. D. (1847—1920)

Istoric, teoretician al culturii. Colaborator statornic al „Convorbirilor literare“, începînd din 1868, cînd publică articolul program *Cultura națională*, în care susține ideea că „trebuie să căutăm a întări direcția națională a spiritului nostru, dacă vrem să producem în adevăr ceva mare“, Xenopol a fost pînă în 1883 afiliat „Junimii“. Interesul lui pentru artă ca un capitol decisiv al istoriei culturii, a fost permanent prezent în variatele sale scrieri, ca și în corespondența cu unii artiști. Lucrările sale de filozofia istoriei și a culturii au avut un răsunset european.

CUPRINS

Cuvînt înainte	5
Artă și natură :	
ALEXANDRU ODOBESCU Viitorul artelor în România (1851)	21
DIMITRIE BERINDEI Despre arte și despre cultura lor în Țara Românească	25
A. D. XENOPOL Cultura națională (1868)	27
ALEXANDRU DJUVARA Idealism și naturalism (1883)	31
BARBU DELAVRANCEA Salonul Ateneului (1889)	35
Verbul plastic în creațiunile populare	37
C. I. STĂNCESCU Ce este frumusețea (1896)	39
ȘTEFAN POPESCU și A. D. XENOPOL Correspondență (1896)	42
CECILIA CUȚESCU STORCK Fresca unei vieți (despre perioada anilor 1909—1916)	43
N. TONITZA Artă și evoluție (1910)	45
TUDOR ARGHEZI Tinerimea Artistică, expoziții (1914)	48
Cuvinte de pictură (1914—1915)	49
BARBU DELAVRANCEA dintr-un interviu (1916)	51
MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU Pe catalogul Salonului francez din 1920	52
Însemnări — despre portret, 1927	55

OSCAR WALTER CISEK Theodor Pallady (1927)	59
ALEXANDRU BUSUIOCEANU Andreescu (1936)	61
LUCIAN BLAGA Estetica intropatiei și a trăirii (1939—1946)	64
TUDOR VIANU Funcțiunea filozofică a metaforei (1957)	68
Funcțiunea psihologică a metaforei (1957)	76
Reverie în expoziția lui Luchian (1961)	79
NICOLAE ARGINTESCU-AMZA Privirea în evoluția portretului de la Renaștere încoace (1964)	83
Artă și societate :	
CEZAR BOLLIAC Poezia (1846)	93
RADU IONESCU Principiele critice (1860)	95
BARBU DELAVRANCEA Salonul Ateneului (1889)	97
CONST. DIMITRESCU-IAȘI Spiritul democratic în literatură, artă, știință (1892)	98
CONST. MILLE Arta și socialismul (1894)	100
C. I. STĂNCESCU Cum se judecă operele de artă (1896)	103
NICOLAE VASCHIDE Despre statuia lui Balzac de Rodin (1898)	104
CONST. DIMITRESCU-IAȘI Arta națională (1900)	105
N. TONITZA Despre inspirație (1920)	106
OSCAR WALTER CISEK Francisc Șirato (1928)	107
MIHAI RALEA Caritatea bunului gust (1935)	109
NICOLAE IORGA Scrieri despre artă (1937—1938)	111
EUGEN SCHILERU Coordonate actuale ale criticii de artă (1968)	119

Tradiția — legătura cu trecutul :

ALEXANDRU ODOBESCU	
Artele în România (1872)	125
Ileana — regulamentul pentru întâia expoziție de artă (1898)	127
Correspondența dintre C. Dobrogeanu-Gherea și Ștefan Popescu (1898)	128
ABGAR BALTAZAR	
Spre un stil românesc (1908)	130
MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU	
Modernism (1915)	141
FRANCISC ȘIRATO	
Spre o artă românească (1919)	147
CORNELIU MICHĂILESCU	
Arta neagră (1925)	151
MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU	
Caracterele naționale ale artei românești (1925)	153
G. M. CANTACUZINO	
Tradiționalism și modernism (1934)	155
GEORGE OPRESCU	
Spre un nou umanism (1937)	159
MIRON RADU PARASCHIVESCU	
Retrospectiva Luchian (1939)	164
GEORGE OPRESCU	
Noțiunile de influență și originalitate sînt ele atît de precise pe cîte se crede ? (1946)	166
PETRU COMARNESCU	
Influențe și confluențe artistice (1965)	171
GEORGE CĂLINESCU	
Clasicism, romantism, baroc (1965)	174
Curente artistice :	
BARBU DELAVRANCEA	
Realismul în pictură (1883)	179
IPOLIT STRÎMBU	
Din München (1898)	181
SEXTIL PUȘCARIU	
Călare pe două veacuri (despre 1900)	184
CECILIA CUȚESCU-STORCK	
Atelierul meu (despre perioada 1902—1903)	186
Frămîntări de artă	188
THEODOR CORNEL	
Expoziția Artiștii independenți (1902)	190
Curentul nou artistic la noi și critica de artă (1910)	191

MIHAIL DRAGOMIRESCU	
Mișcarea artistică (1910)	193
TUDOR VIANU	
Expresionismul (1919)	196
FRANCISC ȘIRATO	
De ce moare impresionismul (1920)	201
Realizarea integrală (1923)	206
LUCIAN BLAGA	
Sculptura nouă (1924)	211
Concepte fundamentale în știința artei	213
Expresionismul	220
Despre romantism (1925)	224
TUDOR VIANU	
Note asupra cubismului (1925)	230
Tehnică teoretizată :	
N. TONITZA	
Fragmente din Jurnalul unui pictor (1909)	240
CAMIL RESSU	
Fragmente din Însemnări (1908—1922)	242
N. TONITZA	
Fragmente din Scrieri despre artă (1920—1926)	247
MIHAI RALEA	
Estetica artelor plastice (1935)	252
Criteriul tehnic în artă (1935)	262
Estetica și calmul (1935)	262
BIOGRAFII	264

Redactor : NINA STĂNCULESCU
Tehnoredactor : DOINA PODARU

Bun de tipar : 27.XI.1980 ; Apărut : 1980
Coli de tipar : 17,25



c. 733 — I.P. INFORMAȚIA
Str. Brezoianu nr. 23—25
București

152

01001793

PROSPECTIUNI ESTETICE

Eugen Schileru **Coordonate actuale ale**
criticii de artă G.M. Cantacuzino **Tradiți-**
onalism și modernism Miron Radu Paras-
chivescu **Retrospectiva** Luchian Petru
Comarnescu **Influențe și confluente** G.
Călinescu **Clasicism romantism baroc** Se-
xtil Pușcariu **Călare pe două veacuri** M.
Dragomirescu **Mișcarea artistică** Francisc
Șirato **Prospectiuni plastice** Camil Ressu
Însemnări Corneliu Michăilescu **Arta**
neagră Ștefan Popescu **Corespondență**

Lei 11,50